ünstler-Monographien




Anders Zorn

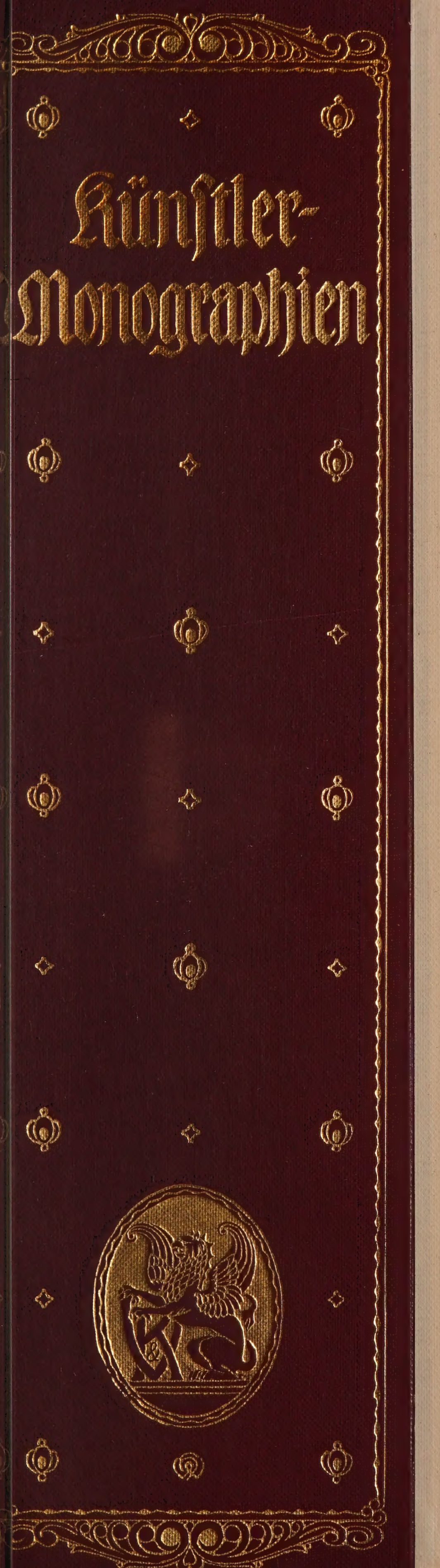
von

Franz Servaes






Velhagen & Klasing, Bielefeld, Leipzig



Anders Zorn

von

Franz Servaes

Liebhaber-Ausgaben



Nr. 102

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

102

Anders Zorn

1910

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Anders Zorn

von Franz Servaes

:: Mit 93 Abbildungen ::
darunter 12 Buntbildern



1910
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Abb. 1. Mädchen aus Floda (Dalekarlierin). Gemälde. 1908. (Zu Seite 91.)

Anders Zorn.

Anders Leonard Zorn wurde am 18. Februar 1860 in Utmeland bei Mora in Dalekarlien, dem „Herzen Schwedens“, geboren. Sein Vater, Leonhard Zorn, seines Zeichens Bierbrauer, war ein gebürtiger Deutscher und aus Würzburg, wo die Familie heute noch zahlreich vertreten ist, in Schweden eingewandert. Die Mutter, mit Namen Grudd Anna Andersdotter, war ein Bauernmädchen aus Dalarne (Dalekarlien) und arbeitete ein paar Winter lang in der Brauerei, in der Leonhard Zorn Braumeister war. Auf dem von uns abgebildeten Gemälde von 1890, „Die große Brauerei“ (Abb. 11), sieht man eine Anzahl solcher im Braubetriebe beschäftigter schwedischer Mädchen. Es vereinigt sich im großen Sohne dieser beiden Leute also nordgermanisches und südgermanisches Blut. Wollten wir somit rein auf die Abstammung blicken, so hätten wir Deutschen ein wohlbegründetes Recht, einen Teil der Eigenart des großen Malers als unseresgleichen in Anspruch zu nehmen. Wenn Zorn sinnlicher, blutvoller, temperamentvoller ist als die meisten seiner schwedischen Landsleute; wenn er weitaus am meisten unter ihnen Talent zum Kosmopolitismus und zu internationalem Ruhme bekundet hat, so verdankt er dies wohl dem süddeutschen Einschlage in seinem Blute.

Indes wäre es gründlich falsch, den Maler Zorn auch nur im geringsten Grade der schwedischen Nation streitig machen zu wollen. Er selbst rechnet sich ganz dem Volke zu, dem seine Mutter entstammt und dem er alle Lebenseindrücke seiner beiden ersten Jahrzehnte in unverminderter Kraft verdankt. Er lebt auch jetzt wieder unter diesem Volke, ist in seiner Heimat Mora ansässig und teilt in lebendigster Weise Freude und Leid seiner engern Heimatsgenossen. Er ist Schwede und will nichts anderes sein. Und wenn er nebenbei Weltbürger geworden ist, in Paris, London und New York beinahe wie in Stockholm daheim ist, so verdient es um so mehr als bemerkenswert hervorgehoben zu werden, daß er dem Lande seines Vaters niemals einen längeren Aufenthalt schenkte, vielleicht gar aus dem Wege ging. Es scheint, daß Zorn Deutschland, außer auf flüchtiger Durchreise, niemals besucht hat.

Und auch zur deutschen Kunst pflegt Zorn nur sehr oberflächliche Beziehungen und ist vielleicht beflissen, ihr möglichst wenig zu verdanken.

Woher bei Zorn diese seltsame Zurückhaltung gegenüber dem Heimatlande seines Vaters? Man wird in die schwedische Kunstgeschichte des letzten Jahrhunderts hineinblicken müssen, um eine einigermaßen befriedigende Antwort auf diese Frage zu erhalten. Aus dem lesenswerten Buche von Georg Nordensvan: „Schwedische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts“ (deutsch bei E. A. Seemann in Leipzig) ersehen wir, daß Schweden bis weit in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts ohne eine tiefere nationale Kunst blieb. Bald bei Frankreich, bald bei Italien und selbstredend beim klassischen Altertum suchte man Anlehnung. Es ist die typische Kunstentwicklung aller germanischen Länder der romantischen und nachromantischen Periode. Man hat den formalen und handwerklichen Zusammenhang mit der guten, alten Kunst verloren und tappt sehnsüchtig und suchend umher, ohne eigentlich den Punkt zu finden, auf dem man stehen kann. Man begeistert sich rechtschaffen für vaterländische Stoffe und die Ruhmestaten der Geschichte, für Sagen, Mythen und Heldengedichte. Aber wenn man den Versuch macht, diese Stoffe künstlerisch zu gestalten, so gerät das Selbstvertrauen der Rasse mitunter stark ins Schwanken, und die sinnliche Anschauung vermag dem sehnenden Drange des Herzens nicht Schritt zu halten. So hat der schwedische Bildhauer Bengt Fogelberg (1786 bis 1854) für das Stockholmer Nationalmuseum marmorne Kolossalstatuen des Odin und des Thor geschaffen. Blickt man aber näher zu, so sind diese germanischen Göttergestalten den typischen Vorbildern des griechischen



Abb. 2. Selbstbildnis mit Modell. Radierung. 1899. (Zu Seite 20.)

Olymp künstlerisch nachgebildet. Odin hält etwa die Mitte zwischen Zeus und Poseidon, Thor ist dem Herkules zum Verwechseln ähnlich. Noch im Jahre 1863 hat Martin E. Winge, als er sein berühmtes Bild „Loke und Sigyn“ malte und damit über viele ehrgeizige Mitbewerber den Sieg davontrug, sich ganz in klassischen Bahnen gehalten. Sein Loke ist ein an den Felsen geschmiedeter Prometheus, Sigyn eine ihn tröstende Okeanide. Nichts verrät den nordischen Ursprung dieses Bildes, das ganz in der Art, wie deutsche und belgische Maler die Ergebnisse der bolognesischen Schule für neuere Gefühlsansprüche zurecht gemacht hatten, aufgebaut ist. Am stärksten geriet jedoch Schweden in Abhängigkeit von der deutschen Kunst, als es etwa seit den vierziger Jahren eine förmliche Kolonie in der rheinischen Kunstmetropole Düsseldorf unterhielt. Maler wie Hans Gude, Tidemand, Fagerlin, D'Unker, Jernberg, Nordgren, Wallander und manche andere ließen sich im lustigen Düsseldorf nieder, waren gern gesehene Mitglieder der Malkastengesellschaft und fühlten sich im Rheinlande derart wohl, daß sie vielfach bloß noch besuchsweise und als Ausflügler in die Heimat zurückkehrten. Sie malten zwar, schon aus geschäftlichen Gründen, vorzugsweise nordische Motive, aber sie trugen keine Scheu, ihre Modelle aus der neuen Umgebung zu entnehmen. Daß hieraus nur eine pseudo-echte Kunst entstehen konnte, versteht sich von selbst. Indes niemand beanspruchte in damaliger Zeit mehr. Eine wirklich ganz echte und bodenständige Kunst würde man gewiß mit Bildungsüberlegenheit für unästhetisch erklärt haben. Das Volkstümliche diente vorwiegend dazu, um anekdotische oder Rühreffekte zu erzielen. Und wenn über das Ganze noch eine spiegelnde Sirupsauce gegossen war, so hatte man den Besten jener Zeit genug getan (ohne deshalb für alle Zeiten zu leben). Es war vielleicht ein Unglück für die schwedische Malerei, daß sie mit der deutschen Kunst just in einem Momente

ihres erklärtesten Niederganges, und dazu noch im Zentrum der damaligen Geschmacksverbildung und Gefühlsverweichlichung, zusammenstieß. Je enger sie mit diesem Unwesen sich verschmolz, desto mehr wurde sie ihren eigenen, besten Instinkten entfremdet, und desto gründlicher und abschreckender mußte später, als jene Ideale verblichen waren, das Auseinandergleiten sein. Dieser Zeitpunkt mußte aber kommen. Er trat unaufhaltsam ein, sobald Schweden von der Welle einer neuen, alles aufwühlenden und auffrischenden Kunstbewegung getroffen wurde.

In dem Moment, wo der französische Impressionismus sich Bahn brach und die Pariser Schulateliers sich mit Scharen internationaler, neuerungsfroher Kunstjünger zu füllen begannen, war Düsseldorfs europäische Rolle ausgespielt. Es zog zwar immer noch, nach trägem Gewohnheitsgesetze, skandinavische Kunstbeflissene an sich. Diese besaßen jedoch entweder für die Kunst ihres Vaterlandes keine repräsentative Bedeutung, oder sie holten sich, mit heimlichen Liebesblicken über die Grenze schielend, ihre besten Anregungen verstohlenerweise von außerhalb.



Abb. 3. Mary. 1883. (Zu Seite 10.)

Als der junge Zorn soweit war, daß er seine ganze werdende Kraft entfalten und richtunggebend in die künstlerischen Geschicke seines Vaterlandes eingreifen konnte, war es für alle Einsichtigen klar entschieden, daß das Heil der Zukunft nur in Paris und seiner neuen Kunst zu finden war. Düsseldorf und mit ihm zum großen Teile Deutschland mußte die Lehrmeisterrollen abgeben. Ja, es ist begreiflich, daß der empfindliche Rückschlag, der in der europäischen Geltung eingetreten war, bei der stürmischen und draufgängerischen Jugend sich zunächst

mit einer gewissen Ungerechtigkeit und Verkennung äußerte. Wie man in Frankreich das Land des Fortschritts und der künstlerischen Zukunft erblickte, so sah man in Deutschland, einseitig genug, den Herd aller Verknöcherung und faulen Reaktion. Man wich diesem Lande in weitem Bogen aus, um so mehr, je mehr man sich ein Bürger kommender Zeiten fühlte. Die Wenigsten ahnten, daß inzwischen in Deutschland selbst sich der künstlerische Umschwung vorbereitet hatte, und daß große und bedeutsame Entwicklungen bei uns zu erwarten waren.

Indes, wir sind ein wenig vorausgeeilt. Wir müssen Anders Zorn von den allerfrühesten Anfängen an begleiten. Diese zeigen ihn seltsamerweise, wie auch gelegentlich andere Große der Kunst, z. B. Giotto oder Segantini, als Schafhirten. Er war als solcher von seinem Großvater angestellt worden und vertrieb sich die Zeit damit, die seiner Hut anvertrauten Tiere in Holz nachzuschnitzen und diese kleinen skulpturalen Werke mit Erdbeer- und Blaubeersaft zu färben. Auch soll er in der Schule bereits in der Weise sein Talent gezeigt haben, daß er sowohl Lehrer als Mitschüler in kecken Strichen abkonterfeite. So konnte es nicht fehlen, daß das Talent des jungen Wunderkindes frühzeitig erkannt wurde, und es fand sich auch der gewohnte hochherzige Wohltäter (es war ein Großindustrieller M. Bolinder aus Stockholm), der den Knaben auf seine Kosten studieren ließ. Zunächst in der kleinen Stadt Enköping, später auch auf der Kunstakademie in Stockholm. Es sei übrigens zu Ehren der schwedischen Bierbrauer nicht verschwiegen, daß auch diese nach dem Tode des Vaters für den jungen Kunststudenten ein Stipendium in Höhe von 400 Kronen jährlich zusammenbrachten.

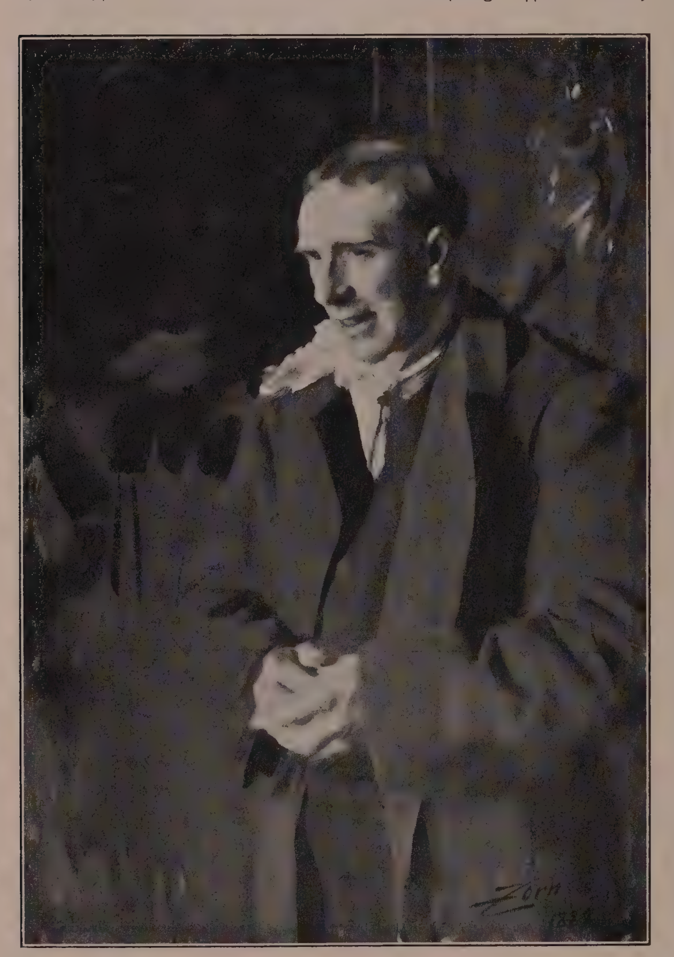


Abb. 4. Bildnis von Coquelin Cadet, dem großen Pariser Schauspieler, im Besitz von Thorsten Laurin in Stockholm. 1887.

Trotz dieser Unterstützung hatte der junge Zorn einen schweren Kampf mit dem täglichen Dasein auszufechten und, um nicht zu unterliegen, mußte er sich entschließen, einen Teil seines Lebensunterhaltes hinzuzuverdienen. Er nahm gern allerhand kleine Aufträge an, und da er in den alljährlichen Schülerausstellungen schon bald sich auszeichnete, so fand er auch Abnehmer. Er hatte es anfangs mit der Skulptur versucht, ging aber bald zum Zeichnen und Aquarellieren über. Seinen ersten bemerkenswerten Erfolg hatte er mit dem Aquarellbildnis einer jungen Dame in



Abb. 5. Der Hafen von Algier. Aquarell. 1887. (Zu Seite 9.)

Trauer, einem noch etwas süßlichen Werke, das jedoch allgemein gefiel. Bald waren die Erfolge des jungen Kunstakademikers so groß, daß er die Unterrichtsstunden zu vernachlässigen begann. Er geriet wegen dieser Schulversäumnisse in Konflikt mit der akademischen Behörde. Und der damalige Akademiedirektor, Graf Georg von Rosen, der vorzügliche Porträt- und Historienmaler, sah sich veranlaßt, dem so wenig pflichttreuen Zögling eine Warnung zu erteilen. Zorn, dessen künstlerisches Selbstbewußtsein bereits erwacht war, fühlte sich hierdurch beleidigt und verließ die Akademie.

Dies geschah im Jahre 1881, und hiermit nahm gleichzeitig Zorns erste schwedische Periode ihr Ende. Von der Überzeugung getragen, daß er daheim nichts mehr zu lernen vermöchte, und von dem unwiderstehlichen Drange getrieben, in der Anschauung großer Kunst und in der Weite der Welt sich selbst zu finden,



Abb. 6. Kirchenboote in Mora. Gemälde. 1889. (Zu Seite 23.)

ging er auf Reisen und wandte sich mit kühnem Entschlusse sogleich nach Spanien, wo er im Prado zu Madrid sein kunsthungriges Auge an den Meisterwerken des Velasquez sättigte. Es blieb indes bei der bloßen Anschauung; auf Kopieren hat sich der junge Zorn bezeichnenderweise niemals eingelassen. Immerhin ist beachtenswert, daß er sich gerade an denjenigen alten Meister hielt, der mit Recht als „le peintre, le plus peintre qui fut jamais“ gepriesen wird. Es zeigt, wie sehr der Instinkt des jungen Malers schon damals auf das Wesentliche der Aufgabe gerichtet war, die seiner harrte: gute Bilder zu malen. Kein Zweifel, daß Zorn dies vor allem als sein Ziel vor sich sah, und daß stoffliche Reizungen ihn daneben kalt ließen. Zu malen, was die Welt Malenswertes bietet, was das Licht in Malenswertes wandelt: dies ist die Leidenschaft des echten geborenen Malers. Und auch Zorn, der kühle Nordländer, hat von der Hitze dieser Leidenschaft sein gutes Teil. Darum trieb es ihn südlich und immer südlicher. Er drang durch ganz Spanien bis ans Mittelländische Meer, setzte hinüber und weilte in Afrika; in Algier und Tunis. Kam dann nach Italien und wieder

nach Spanien. Nahm aber endlich seinen Sitz dennoch im Norden, nämlich in London, dem großen Völkermarkt, wo er sich ein Atelier mietete. Es war sein Sprungbrett, um immer von neuem die ganze Welt zu durchstreifen: Ungarn, Konstantinopel und wiederum Afrika; dann auf einen Sommer lang unterzutauchen in der weltabgeschiedenen Stille der schwedischen Heimat, in Dalarne. Diese Wanderjahre sind nach den Jahren der Akademie als die Zeit der Selbsterziehung des Künstlers zu betrachten. Er ist noch nicht der, der er zu werden vermag; noch nicht der, als der er uns heute gilt; es ist gleichsam ein ewiges Bogenspannen und Versuchen. Mancher Schuß trifft ins Schwarze, mancher auch versagt. Vor allem muß jene Zeit, die bis etwa 1887 währt, schon darum als eine Vorbereitungszeit angesehen werden, weil Zorn damals diejenige Technik, der er später seine größten Triumphe verdanken sollte, noch nicht übt, die Technik der Ölmalerei. Er war vielmehr damals, wenn wir von den ersten Versuchen in



Abb. 7. Antoine Proust. Radierung. 1889. (Zu Seite 20.)

der Kunst der Radierung absehen, ausschließlich Aquarellist — aus Ersparungsgründen, weil Aquarellfarben billiger sind. Jenen breiten, saftigen Strich, den er als Ölmaler so virtuos handhabte, konnte er im Aquarell nicht zur Anwendung bringen. Vielmehr sind diese Arbeiten gerade durch die intime Beobachtung der Kleinigkeiten und durch deren exakte und subtile Wiedergabe ausgezeichnet. In den früheren Aquarellen hat er sogar eine noch etwas dunkle und trübe Tonfärbung und gewinnt erst allmählich, je tiefer er in die südlichen Lichtlande vordringt, seiner Palette die Ausdrucksfähigkeit für zarte Licht- und Farbenstimmungen ab. Seinem Fleiß und seinem Talent gelingt es jedoch bald, auch auf diesem Gebiete zur Meisterschaft durchzudringen, so daß er an der Seite der größten modernen Aquarellmaler sich getrost blicken lassen darf. Er erringt sich die Fähigkeit, Menschen und Landschaften gleichsam aus dem Licht herauszumodellieren, und seine Farben sind, nach dem Urteil des deutschen Kunstschriftstellers Fortunat von Schubert-Soldern, zu den feinsten Harmonien zusammengestimmt und die Übergänge auf das zarteste abgetönt. Stofflich finden wir manch interessante

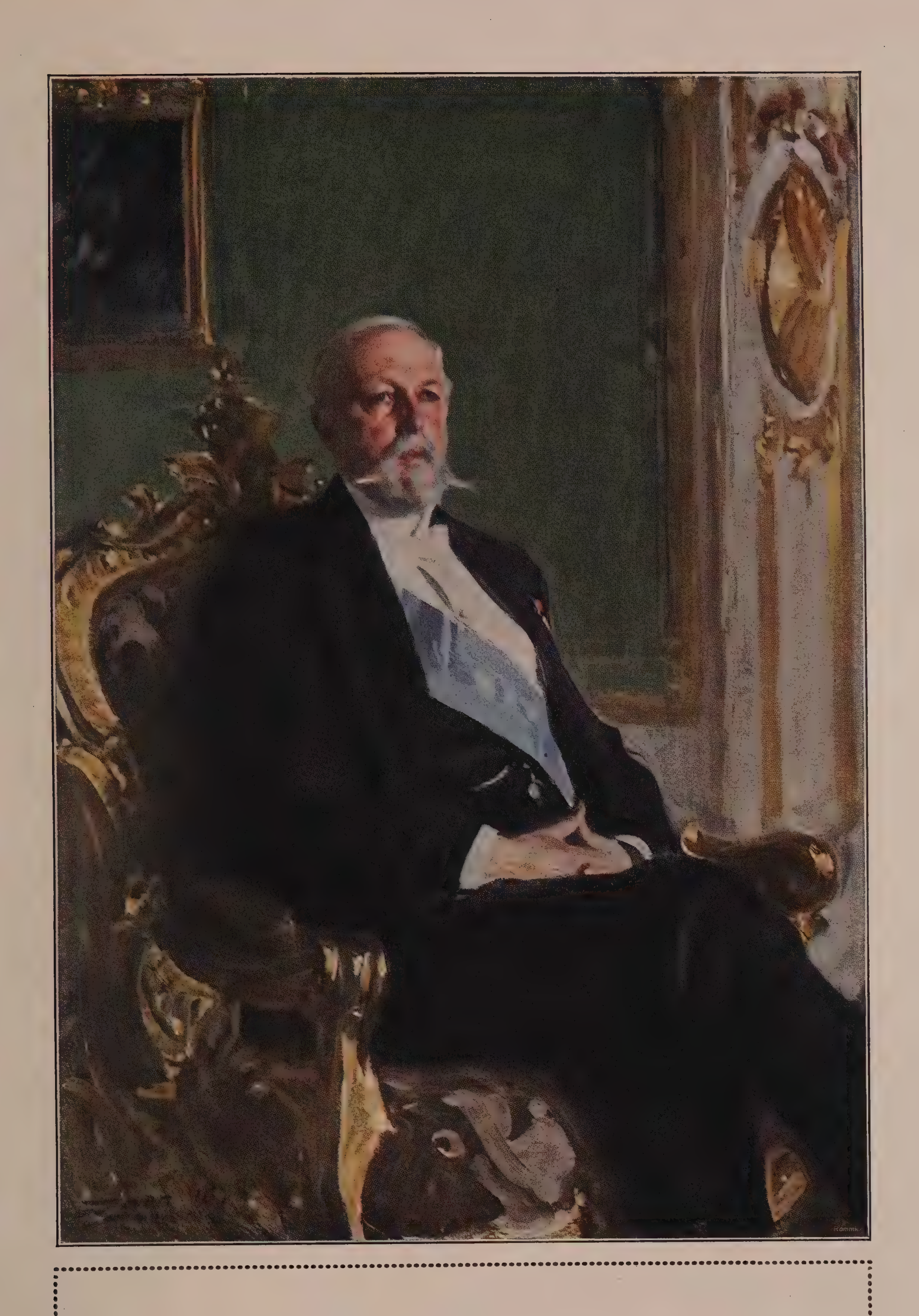


Abb. 8. König Oskar II. von Schweden.
Gemälde im Besitz der Königin-Witwe Sophie. 1898. (Zu Seite 75.)

⊠ Abb. 9. Der Tanz (la valse). Radierung. 1891. (Zu Seite 21 u. 29.) ⊠

Anregung aus südlichen Gegenden. Tollkirschenschwarze Augen aus braunen Gesichtern unter dunklen verwilderten Haaren lachen uns an, weiße Zähne blitzen verführerisch, bunte Tücher leuchten in verwirrenden Farben. Oder die bunte Mosaikpracht eines algerischen Palasthofes enthüllt sich uns, eine bloßfüßige, mit Pumphosen bekleidete Sklavin harrt, steif aufgerichtet, des aus dem Halbdunkel heranschreitenden Gebieters. Oder wir sehen, in weiße Schleier zum Teil bis unter die Nase verhüllt, strenge afrikanische Schönheiten im Freien kauern, wie auf dem sonnendurchfluteten Bilde des Hafens von Algier, das wir reproduzieren (Abb. 5). Auch in die Heimat führen uns Zorns Aquarelle, und da sind es besonders die Großmutter und die Mutter, die dalarnischen Bäuerinnen, die ihm wie auch später noch oft zu willkommenen und hochcharakteristischen Modellen werden. Er hat sie sowohl im Porträt wie im Genrebilde festgehalten. So sehen wir die Großmutter

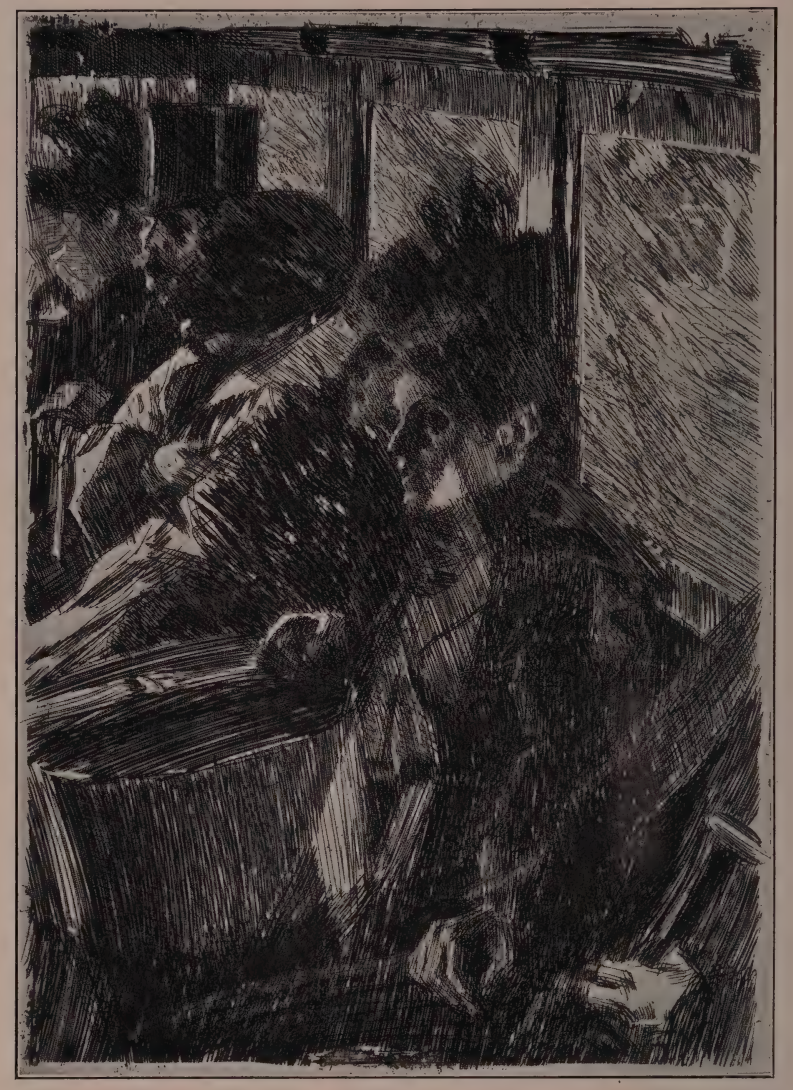


Abb. 10. Im Omnibus. Radierung. 1891. (Zu Seite 21 u. 29.)

auf dem Bilde „Unser tägliches Brot“ träumend und grübelnd im Kornfelde sitzen, während ein an einer Stange aufgehängter Kupferkessel über einem dampfenden Feuer brodelt. Auch dem englischen Aufenthalt (Abb. 3) verdankt Zorn manch feine Aquarell-Eingebung, so das Bild einer auf der Themse im Boot fahrenden Dame, die, vom lichten Wasser sich abhebend, mit dunklen, sphinxhaften Augen den Beschauer anblickt. Ein reizendes Stück englischen Landlebens zeigt uns das Aquarell „Wogenschlag“, wo wir über mehrere belebte Landungsbrücken und eine weite, sonnig belichtete Wasserfläche auf ein traulich mit Villen bebautes Ufer blicken. Schon damals fühlte sich Zorns sonnenhungriges Auge durch das weite Wasser und seine vielen glitzernden Lichtspiele besonders gefesselt. Und alsbald machte er die für seine spätere Entwicklung so fruchtbare Entdeckung, wie wirksam der nackte, menschliche Körper im Verein mit dem bewegten Wasser sich darbietet. Wohl zum ersten Male erblicken wir dieses Motiv auf dem Aquarell „Sommer“ vom Jahre 1887.



Abb. 11. Die große Brauerei. Gemälde. 1890. (Zu Seite 1.)

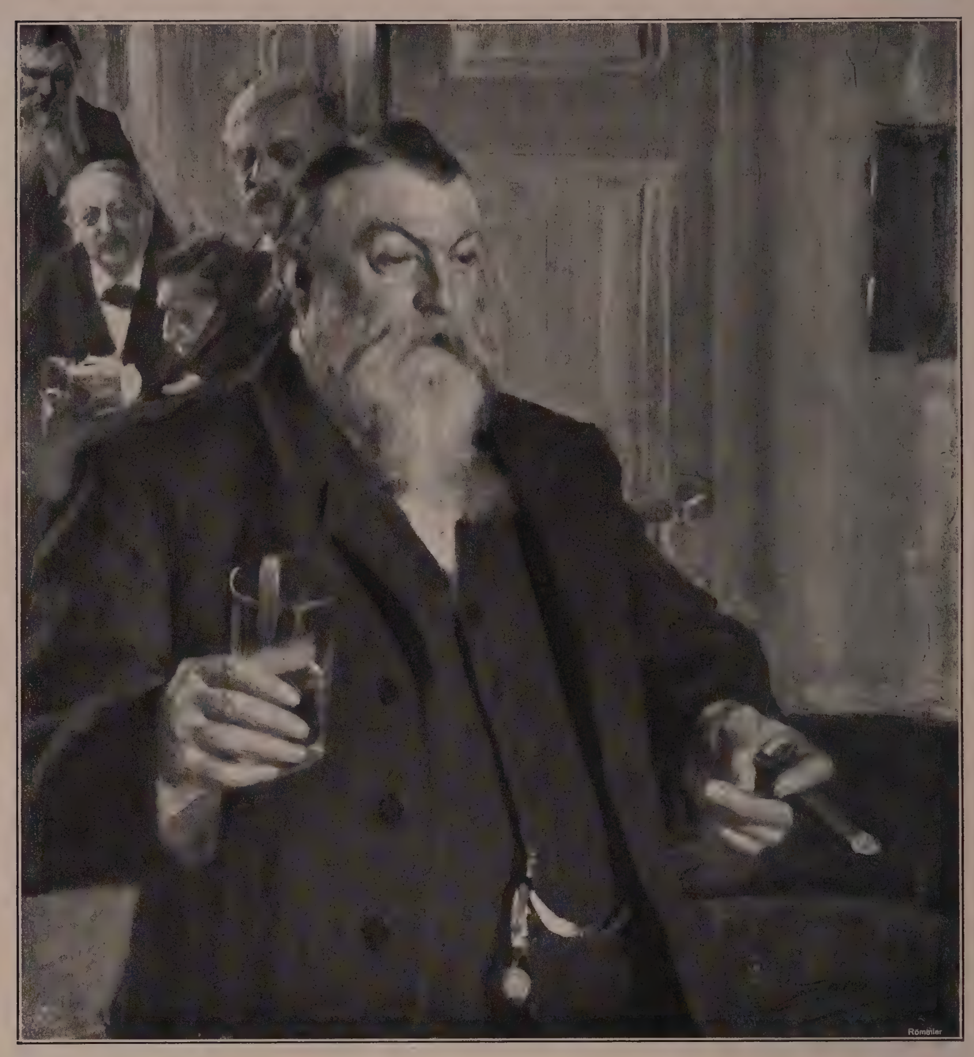


Abb. 12. Ein Toast (Herr Wieselgren). Gemälde. 1892.

Von hoher Düne nähern sich zwei entkleidete Schöne dem zum Bade lockenden Element, während auf ferner Landzunge eine Dritte, stolz wie Anadyomene, sich dem Beschauer zukehrt.

So hat Zorn bereits in seiner Aquarellistenzeit fast den ganzen Umkreis der Stoffgebiete umschritten, denen er später seinen Weltruf verdanken sollte. Und doch war alles dies nur ein Vorspiel. Erst als er im Jahre 1888 zur Ölmalerei überging und ungefähr gleichzeitig nach Paris (zu etwa achtjährigem Aufenthalt) übersiedelte, fand er den wahrhaft starken Ausdruck seines malerischen Könnens.

Paris! Wie ein „Es werde Licht!“ umfängt uns dieser Name. Es ist die Stadt der größten künstlerischen Werdemöglichkeiten im neunzehnten Jahrhundert. Fast alle Bewegungen, die unser künstlerisches Schaffen vorwärts gebracht haben, fanden hier ihren Ursprung; eine jede gewann binnen kurzem hier ihr Zentrum. Die Größe seiner europäischen Bedeutung erwarb sich Paris jedoch vor allem mit dem Hervortreten und Durchdringen der Freilichtmalerei und des Impressio-

nismus. Die Taten eines Manet, Monet, Degas, Renoir, Sisley, Pizarro und all ihrer Genossen sind in ihrer Folgewirkung heute noch unabschätzbar. Ein ganz neuer Tenor herrscht seitdem in der neuen Malerei. Ziele, bis dahin unbekannt, beflügeln die Kraft und den Schaffensdrang ganzer schöpferischer Generationen. Es ist nicht, wie man bis vor kurzem meistens lehrte, vor allem der Bruch mit der Tradition, was das Wirken dieser Männer so groß und neu machte, weit eher ist es ein vorsichtiges und weises Anknüpfen an die vergessene Tradition wirklich genievoller malerischer Zeiten. Die Namen Tizian und Velasquez, Rubens und Rembrandt, Frans Hals und Vermeer umschreiben am besten die Art jener Tradition, die hier gemeint ist. Aber natürlich neben der Überlieferung war es in gleich starkem Maße das Erwachen eines neuen Naturblickes, das rauschvolle Gefühl eines neuen urschöpferischen Gestaltungsdranges, der innigere Kontakt mit der großen Allmutter Natur und die tiefere geistige Durchdringung mit deren Kraftquellen — alles dieses zusammen war es, was das wonnige Paradiesgefühl, gleichsam am ersten Tage der Welt und allen ihren Schönheiten gegenüber zu stehen, erzeugte. Es waren die großen neuen Erkenntnisse des naturwissenschaftlichen, die staunenswerten praktischen Errungenschaften des Maschinen-Zeitalters, die diese Kraftsteigerung hervorriefen. Die Bewegung selbst war allgemein und hatte alle Völker ergriffen, künstlerisch jedoch hatte sie nirgendwo einen so prägnanten und bewußten Ausdruck gefunden wie eben in Paris. Während man sonst überall den lähmenden Druck der Konventionen spürte und im akademischen Schulzwang wie in geheiligten und unumstößlichen Einrichtungen festgehalten wurde, wehte in Paris eine wunderbar leichte und befeuernde Luft der Freiheit, die allen zugute kam, welche diesen keimgedüngten Boden betraten. Mehr als jemals vorher wurde Paris seit den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts das ersehnte Wanderziel suchender Kunstpilger. Die neue Leidenschaft war allenthalben entzündet, hier allein fand sie die ersehnte Nahrung.

Auch die schwedische Künstlerjugend begann jetzt in ausgiebigerem Maße nach Paris zu strömen. Während im Jahre 1878 in München bloß noch vier, in



Abb. 13. Ernest Renan. Radierung. 1892. (Zu Seite 19.)

Rom acht, in Düsseldorf zehn junge Schweden gezählt werden, gibt es in Paris deren allein einunddreißig. Sechs Jahre später zählt die schwedische Künstlerkolonie bereits sechsundvierzig Köpfe, wobei vierzehn nicht mitgezählt sind, die nur für kürzere Zeit dort weilten. Im „Salon" desselben Jahres (1884) waren sechsunddreißig Schweden mit einundfünfzig Nummern vertreten. Es waren somit neue künstlerische Zeiten angebrochen, und der Unterschied gegen früher kann kurz dahin zusammengefaßt werden: daß die in Düsseldorf lebenden Schweden zu eintönig-korrekten Düsseldorfern umgestempelt wurden, während Paris einem jeden die Freiheit ließ, sich selbst und seiner vaterländischen Art treu zu bleiben. Es war ja nicht ein neues fertiges Rezept, was dort gelehrt wurde, sondern eine neue und freiere Art, die Dinge zu betrachten. So hat sich das Wundersame ereignet, daß Schweden durch die Berührung mit Paris nicht etwa eine französische Kunstprovinz wurde, sondern im Gegenteil die Kraft empfing, eine eigene und bodenständige schwedische Kunst, zum erstenmal in neueren Zeiten, ins Leben zu rufen. Natürlich gab es manche Maler, die Pariser Themen behandelten, gleichwie andere spanische oder italienische Motive sich wählten. Aber dies waren bloß die unvermeidlichen Erscheinungen der ersten Übergangszeiten. Wer wollte es etwa bedauern, daß auf diese Weise so lebensvolle Werke, wie etwa Hugo Birgers „Künstlerfrühstück bei Ledoyen" (auf dem wir die ganze schwedische Künstlerkolonie zusammensehen) entstanden? Es bleibt nichtsdestoweniger das Bezeichnende an dieser ganzen Bewegung, daß die schwedischen Maler ihr in Paris erworbenes neues technisches Können vor allem dazu benutzen, um der von Erstarrung bedrohten heimischen Kunst neue frische Lebenssäfte zuzuführen. Daß dies nicht ohne Kampf vor sich ging, vermag niemanden zu wundern. In allen anderen Ländern Europas wurde ja gleichfalls gekämpft. Aber Schweden hat den Ruhm, unter allen anderen Ländern zuerst, und noch vor Begründung der Pariser Sezession, die neue Kunstbewegung



(Abb. 14.) Bildnis der Mrs. L. Charles Deering. Gemälde.

bei sich organisiert zu haben. Bereits im Jahre 1885 fanden in Stockholm zwei Ausstellungen der „Opponenten“ statt, die dem schwedischen Publikum zum erstenmal Einblick in die modernen Bestrebungen auf dem Gebiete der Malerei verschafften. Und im folgenden Jahre, 1886, schlossen sich die Anti-Akademiker zusammen und begründeten den ganz unter Pariser Einfluß stehenden „Künstlerbund“. Mit einem Schlage gab es eine ganze Reihe neuer, verheißungsvoller Begabungen, und selbst die Vertreter älterer Kunstgenre wie der Historienmalerei, z. B. der bereits genannte Graf Rosen, zeigen sich in mehr als Äußerlichkeiten von den Impulsen der jungen Bewegungen befruchtet. Die Art, wie Graf Rosen die Darstellung geschichtlicher Vorgänge in eine mit modernstem Auge erfaßte schwedische Landschaft hineinkomponiert und durch frisch erschaute schwedische Menschen verlebendigt, verrät den pulsierenden Zug einer neuen Zeit. Nicht minder hat Gustav Cederström in seinem berühmten Bilde „Das Trauergeleite Karls XII.“ ein geschichtliches Thema mit echtem und starkem, sowohl landschaftlichem wie menschlichem Leben erfüllt. In Alfred Wahlberg und August Hagborg waren Landschafter, in Hugo Salmson ein Genremaler von zugleich moderner und nationaler Regung entstanden; und hinter ihnen drängte eine noch radikaler gesinnte Jugend. Daß Anders Zorn sich selbstredend unter diesen befand, sei hier nur im Vorübergehen erwähnt. Neben ihm traten viele andere hervor, so vor allem der um etwa sieben Jahre ältere Carl Larsson, der damals noch nicht jener köstlich-gemütliche Schilderer des schwedischen Heims war, den wir alle kennen und lieben, sondern gern ein wenig den bizarren Spötter und kecken Revolutionär spielte. Doch ließ er auch inmitten jener naturalistischen Hochflut schon mit Laune den künftigen Stilisten ahnen. Eine der stärksten, wenn auch ungezügeltsten Begabungen jenes Kreises war ferner Ernst Josephson (geboren 1851), der bald in spanischen Bildern als Vorläufer Zuloagas sich zeigte, bald auch in phantastischen Kompositionen neben Watts und Böcklin sich selbständig behauptete. In Eugen Jansson (geboren 1862) wuchs der künftige, phantasiereiche und koloristisch merkwürdige Schilderer Stockholms heran. Nils Kreuger (geboren 1858) und Karl Nordström (geboren 1855) sind Schilderer der schwedischen Landschaft, von manchmal großartigem, manchmal auch stilistisch apartem Gepräge, und



Abb. 15. Venus von La Villette. Gemälde. 1893.

neben ihnen entwickelte sich als einer der feinsten Entdecker der nordischen Landschaftsseele jener wundersame Angehörige des schwedischen Königshauses, der (1865 geborene) Prinz Eugen, der, ob er auch dem Parteigetriebe sich fernhielt, dennoch mit dem Gewicht seines Namens und seines Beispiels unendlich viel für das endgültige Durchdringen der modernen Richtung in Schweden getan hat. Nennen wir als letzten, vielleicht größten schwedischen Landschafter noch den (1868 geborenen) Gustaf Fjaestad, der, als selbständiger Schüler der Japaner und der Natur, mit feinstem dekorativen Empfinden zugleich das Gefühl für die elementare Weite und Größe landschaftlicher Einsamkeit verbindet, und der wohl der größte Schneemaler ist, den die Welt heute besitzt. Ebensosehr ein Darsteller der Einsamkeit und doch sie mit regsamstem Naturleben erfüllend ist Bruno Liljefors, der als Jäger und Naturmensch einer der tiefstdringenden und originellsten Enträtseler des Tierlebens, ein wahrer Erforscher der im Naturzustande befindlichen Tierseele geworden ist. Ein Mensch, der ganz in seiner eigensten Welt lebt und mit keinem andern zu vergleichen ist. Unter den nicht wenigen schwedischen Porträtisten von Rang ragen vor allem zwei hervor: der (1858 geborene) Richard Bergh, eine grüblerisch-feine und doch psychologisch-tiefdringende Natur, der Schöpfer des poesievollen Bildes „Nordischer Sommerabend“, auf dem zwei Menschen, wie gebändigt von der Schönheit einer im Lichtglanz ruhenden Waldseelandschaft, gleichsam im Traumlande dastehen; ferner Oskar Björck (geboren 1860), ein ebenso schlichter und feiner Charakteristiker als aufmerksamer Beobachter zart-gebrochener Beleuchtungseffekte, vor allem bekannt durch sein fein abgewogenes Bildnis des Prinzen Eugen.

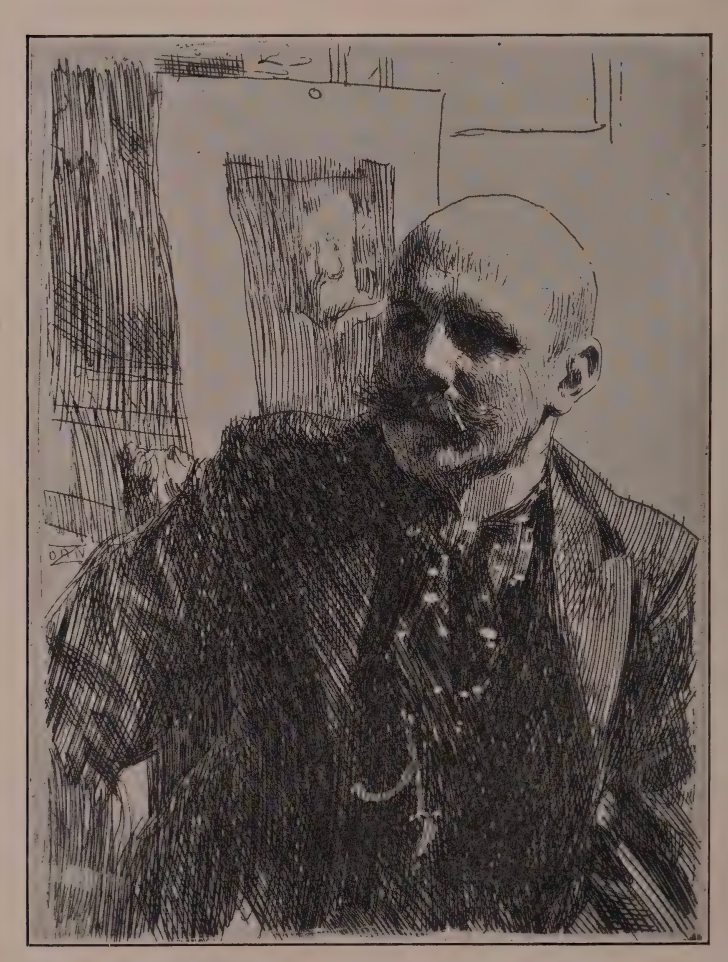


Abb. 16. Graf Rosen. Radierung. 1893. (Zu Seite 21.)

Dies ist der vom Rufe einer neuern Zeit geweckte heimatliche Kreis, aus dem Anders Zorn hervorgegangen ist, und in dem er heute noch steht. Einer unter Vielen; und doch unter den Vielen ein ganz Besonderer. Es will wahrlich nicht wenig bedeuten, sich aus einem so hochstehenden Niveau malerischer Tüchtigkeit und persönlicher Eigenart als einer der Ersten hervor-



Abb. 17. Prinz Karl von Schweden.
Gemälde im Besitz des Offizierkorps der Leibgarde zu Pferde in Stockholm. 1898. (Zu Seite 76.)

zuheben und seinen Namen unter allen zum bekanntesten zu machen. Dies ist's, was Zorn damals, bei seinem Übergang zur Ölmalerei und zu Paris, mit einem einzigen Schlage gelungen ist und was er seitdem, ein Unbesiegter, behauptet hat. Gleich sein erstes Ölgemälde „Fischer in Saint-Ives“ vom Jahre 1888 wurde vom französischen Staate erworben und dem Luxembourg-Museum einverleibt. Das Bild, sehr einfach und anspruchslos im Motiv — es zeigt einen Fischer und ein Mädchen vom Rücken gesehen, die sich über eine Mauerbrüstung lehnen und in die Hafenstadt hinabschauen — weckte bei Kennern dadurch Aufmerksamkeit und Beifall, daß es mit bescheidenen koloristischen Mitteln eine reiche und eigenartige Farbenharmonie zu erzielen verstand. Hiermit ist sogleich eines der Geheimnisse in der malerischen Kunst von Anders Zorn berührt. Er geht den eigentlich bunten Effekten aus dem Wege, beschränkt sich vielmehr in jedem einzelnen Bilde auf eine verhältnismäßig geringe Auswahl von Farben, die er dafür, unter dem Einfluß einer reichen und blühenden Lichtführung, um so mannigfaltiger abstuft und variiert. Seine Bilder zeigen hierdurch eine koloristisch sehr geschlossene Haltung, die dennoch niemals eintönig wird, vielmehr stets ein reiches, ja üppiges Farbenleben auszustrahlen scheint. Mag Zorn diese Kunst von den Besten der damaligen Franzosen erlernt und übernommen haben, so zeigt sich doch in deren Anwendung ein durchaus eigenartiger und persönlicher, jedenfalls instinktiv sicherer Geschmack. Hinzu kommt die wahrhaft glänzende Pinselführung. Sie ist wie der Geigenstrich eines großen Virtuosen. Leicht, flüssig und duftig; zugleich stark und temperamentvoll; in ihrem Gesamteffekt bezaubernd. Und wenn irgendwo, so ist Zorn in der Kunst seiner Pinselbehandlung der glückliche Erbe seiner französischen Lehrmeister. Es sei ferne von uns und ist auch nicht möglich, einen Einzelnen zu nennen, dem er ganz besonders viel verdanke, oder den er gar nachgeahmt habe — dafür steht er viel zu stark und selbständig auf eigenen Beinen. Es ist vielmehr

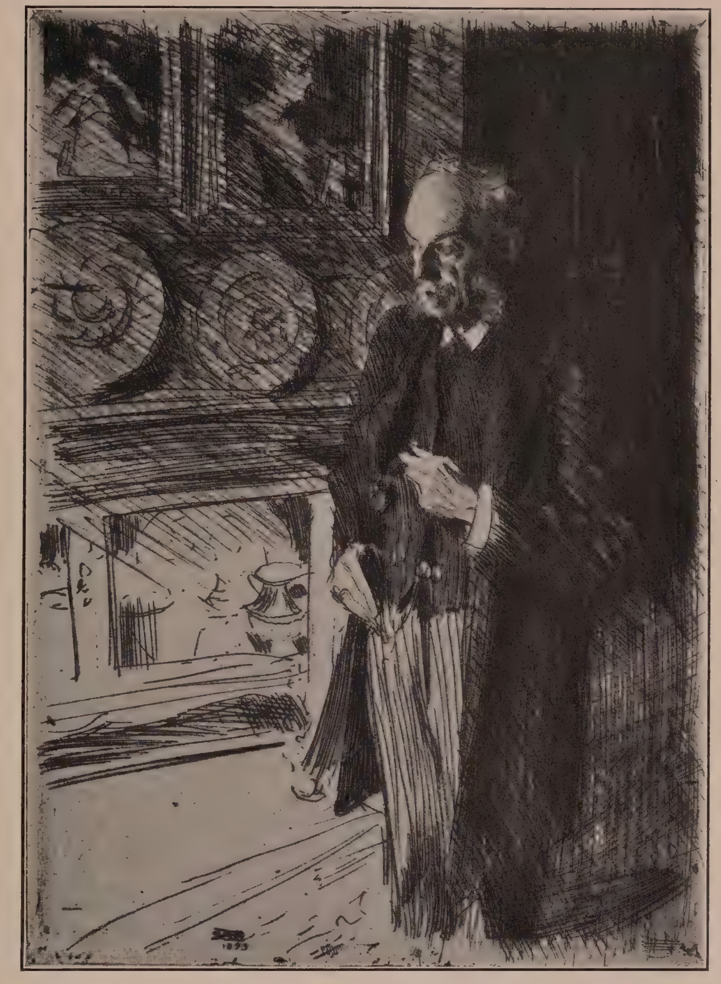
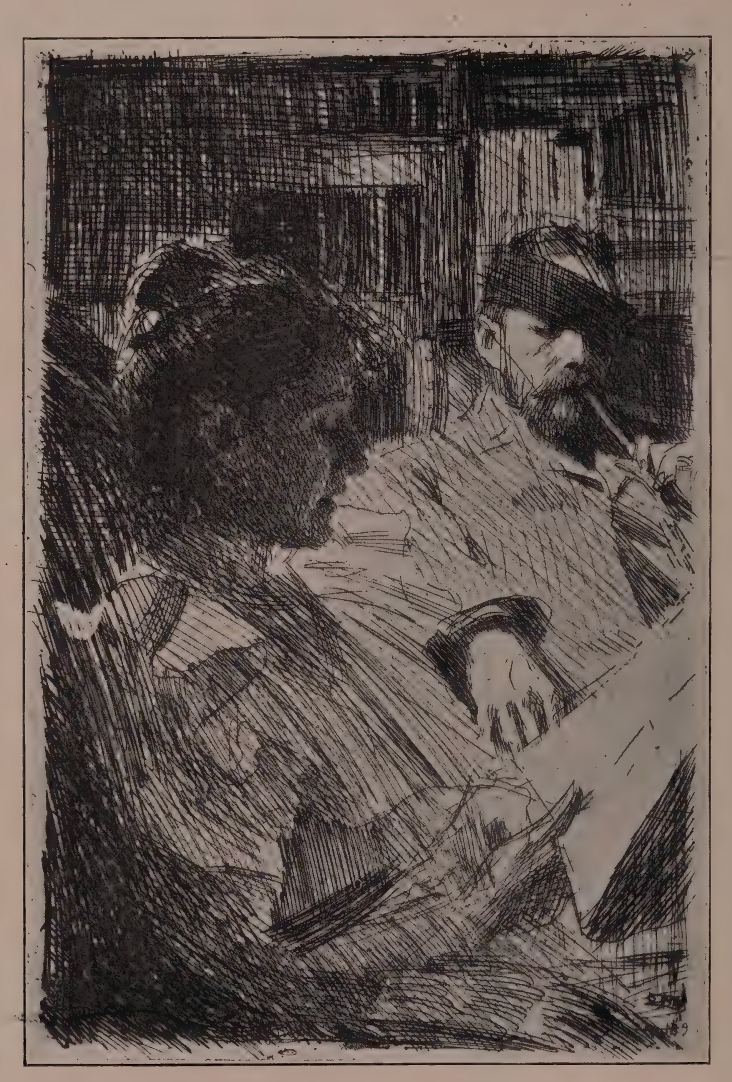


Abb. 18. Kunsthändler Marquand. Radierung. 1893. (Zu Seite 21.)

die Gesamtheit der französischen Kunstübung, jenes Pariserisch-Bestechende der Eleganz, der Verve, der Stoffbeherrschung und der natürlichen Sicherheit, was Zorn sich in bewundernswerter Weise zu eigen gemacht und mit seinem persönlichen Können verschmolzen hat. Er mag einem älteren Meister wie Renoir oder einem verehrten Freunde wie Besnard im Gesamtgehaben und vielleicht auch in mancher Einzelheit näher stehen als anderen; trotzdem behauptet er sich neben ihnen als ein Gleicher, er ist ihr künstlerischer Bruder, nicht ihr Sohn. Und was ihn immer wieder von den Franzosen, und meist zu seinem Vorteile, unterscheidet, ist sein derbes und frisches nordisches Naturell. Jene Unverbrauchtheit und Unblasiertheit der von Konventionen unbeschwerten Naturvölker, die überall ruhig nehmen darf, ohne befürchten zu müssen, daß sie sich verlieren wird. Es kann an dieser Stelle auf die Einzelthemen der Zornschen Bilder noch nicht eingegangen werden, doch verdient hervorgehoben zu werden, daß auch die stoffliche Vielseitigkeit, die vom mondänsten Porträt zur volkstümlichsten Darstellung und von der Beobachtung des weltstädtischen Straßenlebens bis zur Darstellung nackter Menschen in weltabgeschiedener Naturverborgenheit reicht, ein Schutzmittel war, die den Maler vor dem gänzlichen Aufgehen in seiner neuen Pariser Welt bewahrte. Stand er doch stets gleichsam mit einem Fuße in seiner Heimat, die er alljährlich besuchte und in der er sich einen Hausstand begründet hatte. Im Jahre 1885 bereits hatte er sich mit Emma Lamm, der Tochter eines wohlhabenden Stockholmers vermählt, und hierdurch die Beziehungen zu seinem Heimatlande befestigt (Abb. 23).



⊠ Abb. 19. Mr. Deering und Frau. Radierung. 1893. (Zu Seite 21.) ⊠

Es ist hier an der Zeit, auch ein allgemeines und zusammenfassendes Wort über Zorn als Radierer zu sagen. Er übt diese Kunst schon seit dem Jahre 1882 und hat sie stets als durchaus gleich-



Abb. 20. Nach dem Bade. Gemälde. 1894.
Im Besitz des Herrn Thorsten Laurin in Stockholm.

wertigen Kunstzweig neben seiner Ölmalerei betrieben. Und gewiß verdankt er ihr die andere Hälfte seines Ruhmes. Durch einen in London lebenden Landsmann, Axel Herman Hägg, in die Technik der Radierkunst eingeführt, erwarb sich Zorn in raschem Anlauf die völlige Beherrschung der landläufigen Mittel, und bald sehr viel mehr. In der Tat ist Zorn einer der persönlichsten Meister und glanzvollsten Vertreter der edlen Radierkunst geworden, und steht hier unbestritten unter den Modernen in allererster Reihe, neben einem Whistler und Liebermann. (Von Max Klinger, dem Vollender Goyas, trennt ihn eine Welt.) Zorn geht als Radierer auf die einfachen Urelemente dieser Kunstübung bewußt zurück. Und wenn er hier bei irgendeinem klassischen Muster anknüpft, so ist es bei Rembrandt. Er steht diesem als Radierer in ähnlicher Weise nahe wie als Maler dem Rubens, vereinigt also, ohne als Gesamtpersönlichkeit ein Gleichwertiger zu sein, dennoch in ungezwungener Weise manche der Einzelvorzüge dieser so sehr auseinanderstrebenden alten Meister. Zorn hält die Radierung streng innerhalb der Grenzen einer zeichnerischen Griffelkunst. Er will hier keineswegs zur Malerei in Konkurrenz

treten, und verschmäht beinahe prinzipiell derlei wirksame Hilfsmittel wie die Aquatinta. Alle seine Effekte, — und deren sind nicht wenige — sucht er mit verschwindenden Ausnahmen lediglich durch die nackte ehrliche Strichführung zu erzielen. Ja, er geht in vielen Fällen soweit, die Kontur selber zu verwerfen. Es ist ganz erstaunlich, was Zorn auf diesem Wege, der beinahe spottend und nichtachtend technische Schwierigkeiten schafft und überwindet, alles erreicht. Und wenn vorher gesagt wurde, daß er die malerischen Ausdrucksmittel beiseite läßt, so vernachlässigt er darum keineswegs die plastisch-malerischen Wirkungen. An Zauber der Lichtbehandlung, sowie an Weichheit und Fülle der körperlichen Rundung, stehen die Zornschen Radierungen den Gemälden in keiner Weise nach — alles nur durch die Wunderkraft der von untrüglichster Empfindung geleiteten Strichkunst. Viele seiner Gemälde hat Zorn später in Radierungen für sich festgehalten (in eigentlichem Sinne „festgehalten“: um sich ein Erinnerungsbild zu bewahren), und es ist stets ein großer



Abb. 21. Mein Gondoliere. Gemälde. 1894.

Genuß, die Radierung mit dem entsprechenden Gemälde zu vergleichen. Was im einen Falle in der Sprache des Pinsels ausgedrückt war, wird mit unbeirrbarem Stilgefühl und sicherster Könnerschaft im anderen Falle in die so divergente Sprache des Stichels übertragen. Das Gefühl für die Wiedergabe der Valeurs, unter technisch ganz verschiedenen Voraussetzungen, ist derart fein entwickelt, daß man geradezu zwei verschiedene Hände bei diesen Arbeiten voraussetzen möchte. Bilder wie die „Maja“ der Berliner National-Galerie, wie der „Omnibus“ (Abb. 10) im amerikanischen Privatbesitz, wie der „Nachteffekt“ des Gothenburger Museums, wie das „Selbstporträt mit Modell“ (Abb. 2) des Stockholmer Nationalmuseums, die wir sämtlich in der Form der Radierung wiedergeben, empfangen in dieser Reproduktionsart ein durchaus eigenes selbständiges und kongeniales Leben. Betrachten wir etwa die der Berliner „Maja“ entsprechende Radierung (Abb. 41). Die Striche fegen scheinbar in wilder und ungezügelter Leidenschaftlichkeit über die Platte, nur dem Ungestüm einer raschen Improvisation gehorchend. Aber dieser skizzenhafte und handzeichnungsartige Charakter dient nur dazu, dem Blatte die unberührte Frische einer momentanen Eingebung zu verleihen. Es ist erstaunlich, wie sich aus den



Abb. 22. Venezianische Spitzenklöpplerinnen. Gemälde. 1894.

scheinbar wie mit Besen zusammengefegten Strichen ein nicht bloß sicheres und klares, sondern ein bis in jede Einzelheit wohlüberlegtes und abgewogenes Gebilde ergibt. Selbst feine und differenzierte Oberflächenreize, wie die Weichheit der Haut, die Seidigkeit der blonden Kopfhaare, die warme Molligkeit des den Hals umgebenden Pelzwerkes, sind mit suggestiver Kraft zum Ausdruck gebracht. Wenn hier und da Einzelheiten, wie die vor dem Knie verschlungenen Finger der beiden Hände, mit scheinbar flüchtiger Oberflächlichkeit wiedergegeben sind, so geschah dies nur dem Gesamteindruck zuliebe. Die Hände treten leibhaftig genug hervor, aber die fesselnde Hauptwirkung liegt auf dem Antlitz der jungen Dame, zumal im Auge und Lippen. — Ein wahres Husarenstückchen an kühner Radiertechnik ist das Porträt der Pariser Tänzerin Rosita Mauri (vom Jahre 1889). Hier ist mit größter Konsequenz jegliche Kontur vermieden. In lauter schräg

laufenden parallelen Strichen, die bald weiter, bald enger zusammengehen und hierdurch lichtere und dunklere Tinten erzielen, ist die Figur der äußerst reizvollen, verführerisch lächelnden Schönen herausmodelliert. Gerade weil jegliche Prägnanz der Umrisse fehlt, wird die Phantasie unseres Auges aufs äußerste gereizt, und die Erscheinung des jungen Weibes steht für uns im zartesten Dufte eines sie umkosenden Halblichtes da. Die kühnst gewählten Schwierigkeiten krönt ein vollkommenes Gelingen. In der Tat hat diese Radierung von jeher das besondere Entzücken aller Kenner geweckt. So läßt sich der Kunstschriftsteller Edward Alkman in der schwedischen Zeitschrift „Varia" also vernehmen: „Das magistrale Bildnis der ‚Rosita Mauri', der Prima Ballerina der Pariser Oper, die gegenwärtig sehr gefeiert wird, ist eine Radierung von entzückender Lichtwirkung: die Szene empfängt ihr Licht aus dem Hintergrunde, und das reizende Gesicht des jungen Weibes steht im Halbschatten, jedoch erhellt von einem faszinierenden Lächeln, dessen Charme sich über die ganze Person und alles, was sie umgibt, ergießt. Der ganze Raum schwebt gleichsam in einem sublimen Schein von Irrealität. Niemand wird an das Porträt einer Tänzerin denken; es ist die Mona Lisa der modernen Strichkunst. Nicht so verwirrend wie jenes große Vorbild, aber ebenso rätselhaft suggestiv, unfaßbar wie dieses". (Abb. 7, 9, 10, 13, 16, 18, 19, 24, 27, 28, 30 u. 31.)

⊠ ⊠ ⊠

Es ist unschwer zu begreifen, daß ein Maler und Radierer von solch bestechenden Qualitäten sehr bald den Beifall der großen Kunstwelt fand. Dies bewirkt das besondere Glück der Zornschen Begabung, die bei aller Vorzüglichkeit doch eigentlich für jedermann verständlich ist. Sie hat keine Schrullen, zeigt kaum Ecken und Kanten, hüllt sich in keinen Schein von absonderlicher Mystik und erfreut um so mehr durch die Frische, Gesundheit und farbige Sinnlichkeit ihrer Erscheinung. Zorn gehört nicht zu den großen Pfadfindern und Vorplänklern der Kunstgeschichte. Er begibt sich nicht in unerforschtes und unwegsames Gebiet, haut sich nicht mit der Axt seinen Weg in den Urwald. Gewiß ist er niemals flach und billigen Wirkungen ergeben, aber er beunruhigt auch nicht durch besondere Tiefen und verblüfft nicht durch die Neuheit und Unerhörtheit eines künstlerischen Eigensinns. Er ist mit einem Wort, wie schon gesagt, der wahre Typus des „glücklichen Erben". Man möge diesen Typus nicht unterschätzen, er ist so notwendig wie der entgegengesetzte des Pfadfinders. Wenn es nicht Künstler gäbe, in denen sich das Beste und Reichste einer ganzen Entwicklung wie in einem Brennpunkte sammelt, und aus denen es leicht und fröhlich und gewinnend hervorleuchtet, so würde die Kunst gleichsam niemals zu sich selber kommen, sie entbehrte aller kräftigenden und sammlunggebenden Ruhepunkte. Sie strömte in einem ewigen Tohuwabohu unabläßig geradeaus, gleichsam unvermögend, jemals ein Ziel zu finden. Vielleicht überschätzt man heute einseitig die Künstler, die Verheißungen sind, Leute von dem Schlage eines Marées, eines van Gogh, und unterschätzt diejenigen, die Erfüllung sind. Zorn gehört zu diesem letzten Typus, ist einer seiner glänzendsten Repräsentanten in unserer Zeit. Selbst wenn er, wovon indes nicht die Rede sein kann, der Entwicklung der modernen Kunst nichts eigenes Neues hinzugefügt hätte, so bliebe ihm immer noch das bedeutsame Verdienst, im Gesamtbesitz aller gefundenen Kunstmittel, einer der besten und repräsentativsten Maler unserer Zeit zu sein. Indes die Verkleinerer Zorns, die in ihm nur den Pinselhelden und Virtuosen gelten lassen wollen, sollten sich vor Augen halten, welch ein Stück gesunder und ursprünglicher Natur durch ihn zu einem veredeltsten Kulturprodukte geworden ist. Jedenfalls gehört Zorn zu den fleißigsten, unermüdlich tätigsten Künstlern unserer Zeit. Stets behauptet er sein hohes, von anderen kaum je erreichtes Niveau, dem er den starken Ausdruck seiner künstlerischen Persönlichkeit verleiht. Er genießt daher bei allen Fachgenossen, auch den größten und strengsten, ein bedeutendes Ansehen. Walter Leistikow, der früh Dahingeraffte, hat vor wenigen Jahren, gelegentlich eines Besuches in



Abb. 23. Die Frau des Künstlers. Gemälde. 1902. (Zu Seite 18 u. 91.)



Abb. 24. Frau Lamm. Radierung. 1894. (Zu Seite 21.)

Dalekarlien, dem schwedischen Meister öffentlich seine Huldigung dargebracht. Und kein Geringerer als Rodin drückt sich über die Wertschätzung, die er Zorn entgegenbringt, folgendermaßen aus: „Zorn a un sens exceptionnel du dessin, j'entends de la forme justifiée dans ses trois dimensions. Il a donc le sens précieux des plans en profondeur, ce qui le rapproche de grands maîtres d'autrefois et le place au premier rang, parmi les meilleurs artistes de ce temps ... C'est un plaisir, vraiment, de le voir se jouer des obstacles avec cette aisance qui est le signe caractéristique des vrais forts.“

Zorns internationaler Ruhm ist demnach kein Irrtum und auch keine Zufallserscheinung. Es war nicht einmal ein Zufall, daß seine schwedischen Landsleute ihn im Jahre 1893, als künstlerischen Leiter und Anordner ihrer Sammlung auf der Weltausstellung in Chicago, nach Amerika schickten. Diese Reise wurde indes für Zorns ganze künstlerische Laufbahn von besonderer Bedeutung. Es gelang dem Künstler damals, die Gunst der reichen amerikanischen Bürgerkreise in dem Grade zu erlangen, daß er mit Porträtaufträgen förmlich überhäuft wurde. Er hat seitdem nicht weniger als fünfmal die Reise über das große Wasser gemacht, und in den Jahren 1896 bis 1897, 1899, 1900 bis 1901, 1903 bis 1904 und 1907 im ganzen etwa 70 Bildnisse amerikanischer Herren und Damen angefertigt, die zu seinen besten gehören sollen, wenn sie auch uns Europäern freilich bedauerlicherweise unzugänglich bleiben. Der in Amerika gewonnene Reichtum und Ruhm hat den Künstler jedoch mit nichten stolz gemacht oder gar seinem Vaterlande entfremdet; im Gegenteil. Im Jahre 1896 brach er sein Pariser Atelier ab, und siedelte zu dauerndem Aufenthalt in seine Heimat nach Mora in Dalarne über (Abb. 6), nachdem er vorher daselbst alljährlich die Sommermonate zugebracht hatte.

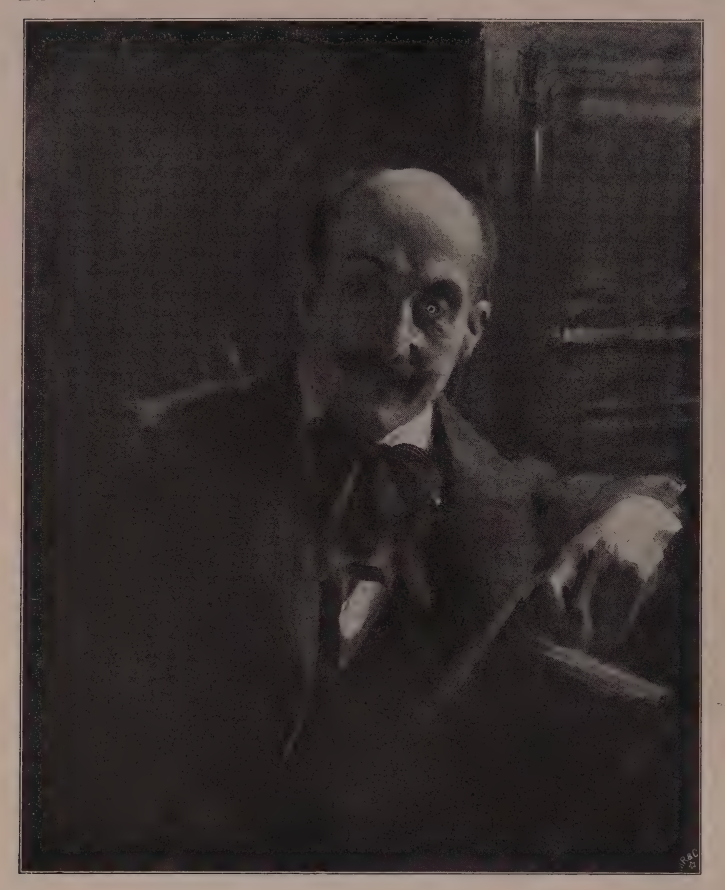


Abb. 25. Max Liebermann. Gemälde. 1896.

Zorn besitzt in Mora ein schönes eigenes Heim, ein Bauernhaus, das er sich nach und nach vergrößert hat. Das Innere dieses Hauses ist mit feinem Geschmack ausgestattet. Das Speisezimmer wurde vom Künstler selbst im schwedischen Bauernstil, aber doch in ganz persönlicher Art ausgemalt, und auch die Möbel sind nach seinen Zeichnungen angefertigt. Er besitzt eine sehr schöne Sammlung von Gobelins, altem Silbergerät, Rembrandt-Radierungen, altschwedischen Webereien; auch einige gute alte Bilder findet man daselbst, noch mehr freilich solche von modernen Malern, wie Carl Larsson, Liljefors, Nordström, Kreuger, Fjästad, Prinz Eugen; auch einige Ausländer sind darunter, wie Besnard, Sorolla y Bastida, Liebermann usw. In diesem prächtigen und geschmückten Heim empfängt er manchmal die vornehmste Gesellschaft, Damen in Soireetoilette und Herren im Frack. Doch auch die einfachen Landleute der Umgebung in ihren Schafpelzen verkehren bei ihm in ungezwungener Weise und fühlen sich bei ihm heimisch. In einer französischen Zeitschrift (Le Monde illustré vom 5. März 1910) sah man unlängst ein Bild, auf dem dalarnische Mädchen und auch eine alte ernste dalarnische Bäuerin in Zorns Wohnzimmer zu einem gemütlichen Kaffeeplausch vereinigt sind. Darüber erblickt man ein Bildnis von Zorn selbst, wie er in der Tracht der dalarnischen Bauern mit glatter weiter Kniehose und im kurzen weißen Jäckchen, ein echter Typus des Volkes seiner Heimat, dasteht. „Im tiefsten Inneren," berichtet Tor Hedberg, „ist Zorn Dalekarlier geblieben, und er fühlt sich nie so wohl, als wenn er am Ufer des schwedischen Sees Siljan den singenden altertümlichen Dialekt seiner Kindheit sprechen kann. Auch ist er in seiner Heimat ein ungeheuer populärer Mann." Soll er doch, wie Fritz von Ostini in Velhagen und Klasings Monatsheften (September 1910) erzählt, aus den Schätzen seines Hauses lieber gute echte Volkstrachten an Bedürftige austeilen, als daß er zuzusehen vermöchte, wie die Leute in verdorbenen und zusammengestoppelten Sachen herumlaufen. Er kennt alle Bauern mit ihren Frauen und Kindern aus seiner Gegend, und läßt keine Not ungestillt, von der er weiß. Seine Malerei bringt ihm Gold in Fülle, und seine Freunde in der Heimat genießen davon mit.

So patriarchalisch Zorn in Mora lebt, es kommt doch je zuweilen der Moment, wo es ihm daselbst „zu pariserisch“ wird. Dann flüchtet er in das etwa fünf Meilen entfernte Gopsmor, ein noch völlig unberührtes schwedisches Bauerndorf, das an einem buchtenreichen See zwischen Wald und Bergen malerisch daliegt. Hier hat er nach und nach vier kleine uralte Häuschen aus dem achtzehnten, siebzehnten, sechzehnten und zwölften Jahrhundert an sich gebracht, und haust daselbst, begleitet von einer Dienerin, die ihm die Wirtschaft führt und gleichzeitig als Modell dient; denn in Gopsmor wird Akt im Freien gemalt. Dieses Modell, mit Namen Ida, eine frische und fröhliche dalarnische Bäuerin, begleitet Zorn auch auf seinen sommerlichen Segelbootfahrten, die ihn oft sechs Wochen lang auf dem Meere fern halten und bis nach Finnland, Rußland und Gotland führen. Dies sind nicht bloß Vergnügungs- und Erholungsfahrten, sondern auch Studienreisen zu Zwecken der Freilicht- und Aktmalerei. Diese Fahrten im Segelboot „Mejt“ sind ein fester Bestandteil in Zorns Sommerprogramm. Der Maler ist ein geschickter Seemann, und auf seine Seetüchtigkeit fast stolzer als auf seine Kunst. Trotzdem ist es die Kunst, durch die diese Seefahrten unser Interesse erwecken. Gern greifen wir zu der famosen Radierung „Mein Boot und mein Modell“ (Abb. 28), die uns so anschaulich und lebendig von diesen Sommerfahrten vorplaudert. In der spärlich bewaldeten Bucht liegt mit aufgespannten Segeln das Boot, an schattiger Stelle, beinahe vergessen. Vorn aber, am Ufer, den Bademantel nur lose umgeschlungen, steht das Modell, ein stolzes und stämmiges Weib, die fleischgewordene Naturkraft. Das Element des Wassers und das Element des Weibes vereinigen sich zu ungezwungenem, großen Einklang, den die Kunst erlauscht und auf die Platte gebannt hat.



Abb. 26. Frau Liebermann. Gemälde. 1896.

Seitdem Zorn in Paris zur Ölmalerei übergegangen war, hatte er sich selbst gefunden. Man kann sagen, daß sein Werk seitdem in schöner Gleichmäßigkeit sich ausgebreitet hat, ohne vielfachen Schwankungen und Veränderungen ausgesetzt zu sein. Von einer „Entwicklung“ im prägnanten Sinne des Wortes ist seitdem kaum noch die Rede, und es hätte wenig Reiz, des Künstlers Schaffen jahrweise



Abb. 27. Verlaine. Radierung. 1895. (Zu Seite 21.)

zu begleiten und in seinem undurchsichtigen Wachstum zu kontrollieren. Es empfiehlt sich vielmehr, das Zornsche Lebenswerk, nach Sachgruppen geordnet, zu betrachten, um so einen detaillierten Überblick über diese stolze und umfängliche Schaffenstätigkeit zu gewinnen.

Wohl die wichtigste und anziehendste Gruppe der Zornschen Malerei und Radierung gilt dem Volksleben seiner Heimat. Ihr wollen wir uns in erster Linie zuwenden, jedoch zuvor ein paar wertvolle Bilder mustern, die in Paris entstanden und dem dortigen Leben entnommen sind. Diese sind „Der Tanz“ („La valse“), „Der Omnibus“ und „Ein Nachteffekt“, alle drei auch in Radierungen vorliegend (Abb. 9, 10 u. 31). Der „Tanz“ ist das einzige Werk Zorns, in dem er ein Thema des vornehmen Gesellschaftslebens behandelt hat, und er hat es mit einem gewissen Ungestüm angepackt, wodurch jedenfalls die Gefahr einer konventionellen Glätte beseitigt wurde. Was ihn reizte, war die kreisende, rhythmische Bewegung innerhalb eines stark hervorgehobenen Kontrastes von Licht und Dunkel. Dadurch, daß der Blick in den lichtdurchfluteten Tanzsaal zu gut zwei Dritteln von einem schweren Vorhang geschlossen ist, wird der Effekt der von hinten einfallenden Helle wesentlich verstärkt und es entsteht im Vordergrunde ein malerisch interessantes Durcheinander von Licht und Schatten. — Fast noch prickelnder ist das Beleuchtungsproblem, das sich Zorn in seinem Bilde, welches das Innere eines Pariser Omnibus wiedergibt, gestellt hat. Die Sonne fällt von vorn her schräg ins Bild und prallt wider die schiefgestellte Glaswand des Omnibus, vor der die dargestellten Menschen sitzen. Also volles Licht von vorn und Reflexe von hinten, aufgebaut in der Diagonalrichtung. Nur ein Genie der Lichtbeobachtung und zugleich der Raumeinteilung vermochte ein derartig kompliziertes Phänomen



Abb. 28. „Mein Boot und mein Modell." Radierung. 1894. (Zu Seite 21 u. 25.)

zu bewältigen. Und dabei ohne daß die Charakteristik Schaden litt. Vielmehr sind sämtliche fünf Personen, die auf der Omnibusbank sitzen, und die sechste halbe noch dazu (von der im Vordergrunde die Hände nebst einem Teil des Rumpfes und der Beine sichtbar werden) in voller Lebensschärfe erfaßt. Ja, man ahnt hinter den blinkenden Scheiben das draußen vorüberziehende bewegte Leben. Ein Bild, so voll von pariserischer Verve, wie es selbst einem echten Pariser nur ausnahmsweise gelungen ist; in seiner ganzen Art bloß mit Degas vergleichbar. Gleichsam zum Abschied von Paris hat Zorn 1895 den „Nachteffekt" gemalt. Als Lichtproblem dem „Walzer" vergleichbar, weil auch hier eine von hinten kommende Lichtquelle mit einem im Vordergrund liegenden Dunkel ins Ringen kommt. Freilich hat Zorn das Dunkel sehr gemildert und hierdurch das Problem vereinfacht. Als Objekt der Licht- und Schattenkämpfe dient eine Pariser Halbweltdame, die, reich mit Pelzwerk angetan, etwas taumeligen Schrittes ein elektrisch beleuchtetes Nachtcafé verlassen hat und mit vorgestrecktem Arme an einem der Boulevardbäume einen vorübergehenden Stützpunkt sucht. Je weniger dies Bild stofflich an Interesse bietet, desto mehr muß die eindrucksvolle, formale Lösung, die der Maler ihm zu geben wußte, anerkannt werden. Es ist keins der geringsten Virtuosenstücke des Palettenmeisters Anders Zorn.



Abb. 29. Mrs. Nagel. Radierung. 1897. (Zu Seite 21.)

Doch nun nach Dalarne! Wir glauben dieses Land zu kennen, auch wenn wir es niemals betreten haben. Aus den Schilderungen einer Selma Lagerlöf und eines Gustaf af Geijerstam wirkt es, in seinen Menschen und in seiner Landschaft, so vertraulich auf uns. Wir sehen die graublauen Flächen der Landseen durch die Föhrenstämme leuchten; schneeweiße Wolken gleich Schwänen am kornblumenblauen Himmel dahinziehen; und die rot, gelb und grün angestrichenen

Bauernhäuser zwischen Wiesen und Büschen hervorlugen. Durch dieses Land schreiten hochstämmige und ernste Menschen, der Lebensfreude nicht abhold, doch seltsam wortkarg und verschwiegen. Ehe sie einen Gedanken äußern, haben sie lieber, daß er unausgesprochen erraten werde. Und im Erraten selbst vager und zögernder Gemütsempfindungen sind diese sonst schwerfälligen Menschen sehr geübt. Fast alle sind sie religiös, doch wollen sie nicht durch feste Satzungen und Autoritäten geleitet werden, sondern selbständig den Weg zu ihrem Gotte finden. Ein stolzer, starker und grüblerischer Schlag. Man sehe etwa den Schlossermeister, den Zorn uns gemalt hat; diesen alten durchfurchten, lebensschweren Gesellen, der so fest seinen Hammer packt und doch durch die Gläser seiner Brille so eigentümlich fragend den Beschauer anblickt. Ein Geistesverwandter zweifellos ist Bosl Anders, der Mechaniker, auch er ein bebrillter Grübler, der träumend und sinnend über seinem Handwerk sitzt. Und wie eigentümlich versunken steht der „Spielmann aus Mora“ da; wie ein entthronter, alter König, der, dem Gebet einer bösen Fee folgend, im Land umherziehen und, mürrischen Herzens, den Leuten zu ihrer Lustbarkeit aufspielen muß. Was hilft's, ob der Spielmann sich grämt, die Jugend will tanzen. Und Zorn ist nicht der Mann, der hierbei feiert; wohl kaum als Mittänzer, ganz sicher nicht als Maler. Drinnen und draußen läßt er die Paare sich drehen. Da ist sein gefeiertes Bild des Stockholmer Nationalmuseums „Mittsommertanz in Dalarne“. Das junge Volk hat die balkenumkleideten Häuser verlassen und benutzt die Weite der Wiese, um sich mit ganzem Eifer dem Tanzvergnügen hinzugeben. Die Burschen, in Hemdärmeln und mit zurückgeschobenem Hut; die Mädchen in lichten wehenden Kopftüchern. „Wie immer, wenn Zorn ein Motiv aus der Heimat wählt,“ sagt Tor Hedberg, „zeigt er sich auch hier in seiner gesündesten und liebenswürdigsten Gestalt, er vergißt seine Geschicklich-

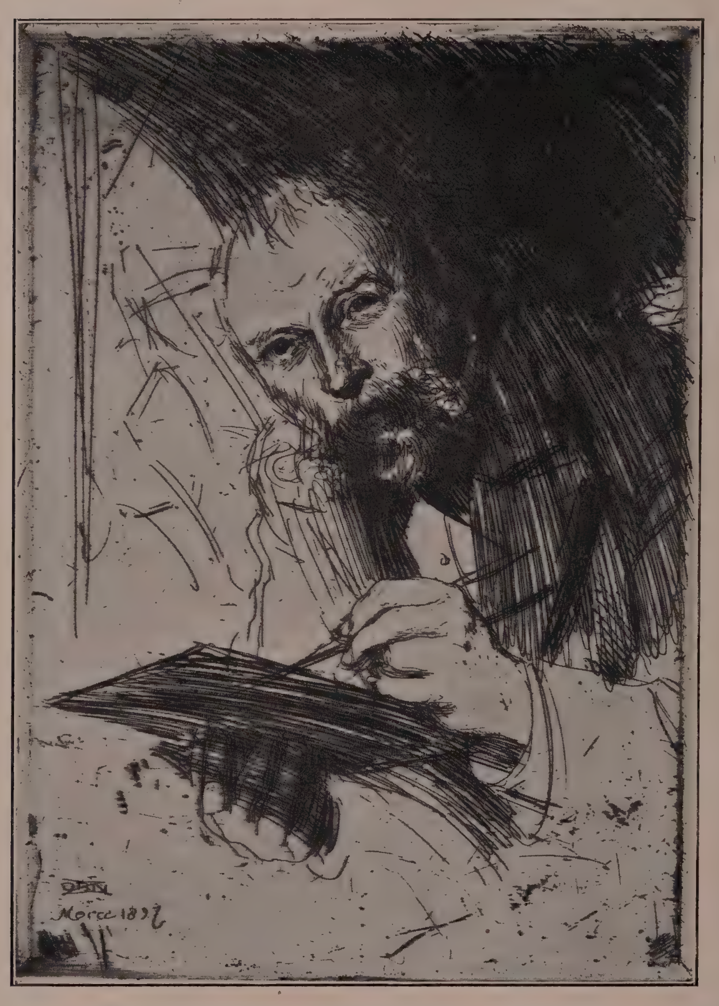


Abb. 30. Carl Larsson. Radierung. 1897. (Zu Seite 21.)

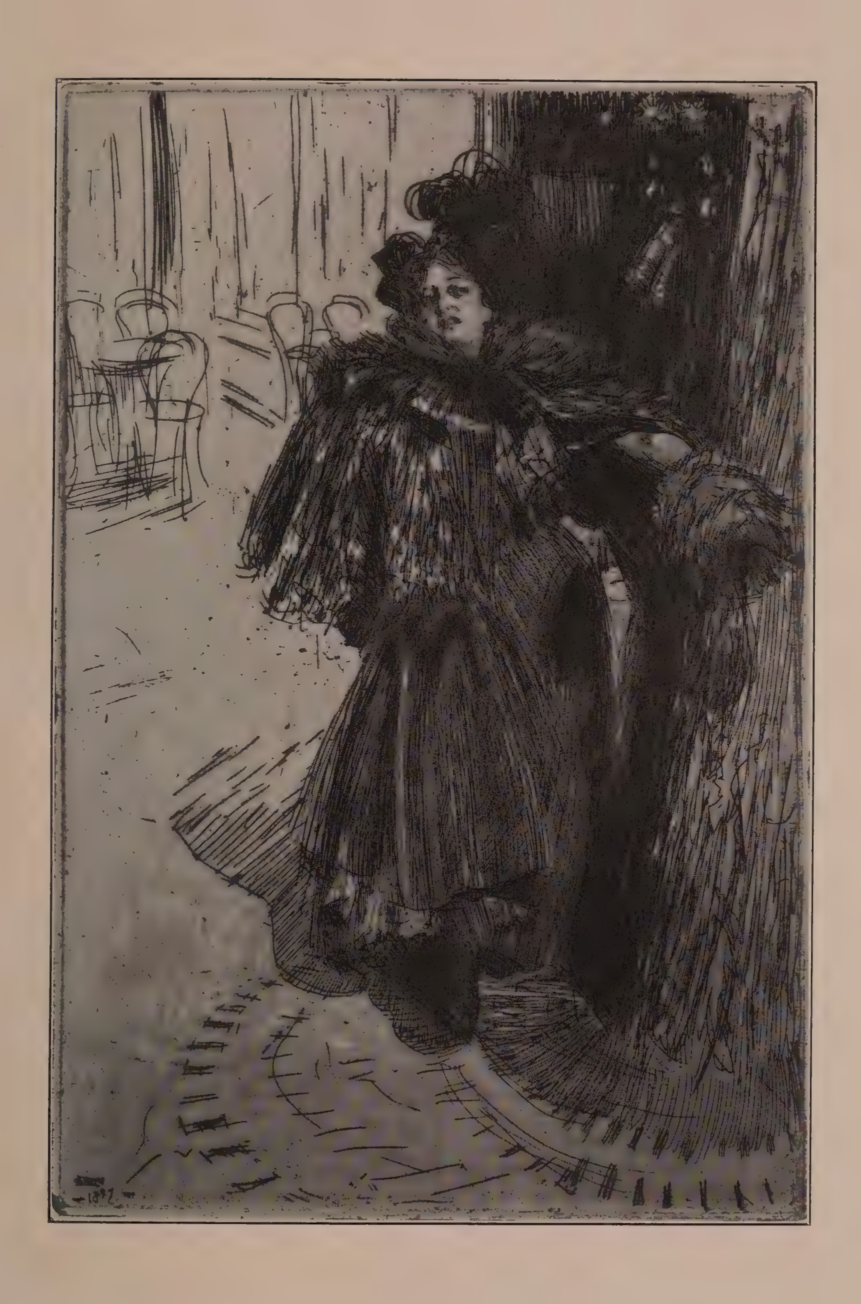


Abb. 31. „Nachteffekt.“ Radierung. 1897. (Zu Seite 29.)



Abb. 32. St. Gaudens mit Modell. Radierung. 1897. (Zu Seite 17.)

keit, die ihn sonst zuweilen verleitet, eine Schwierigkeit gar zu einfach zu lösen, und geht seiner Aufgabe mit unbestechlicher Ernsthaftigkeit und Wahrheitsliebe zu Leibe. Er hat nicht versucht, irgendeinen erborgten Schimmer der Poesie über diese Schilderung des Tanzes in der hellen Sommernacht zu breiten; das Motiv ist ganz so genommen, wie er es gefunden hat, alltäglich, sogar ein wenig ärmlich, aber man fühlt doch die ganze Schönheit der Sommernacht, ihre klaren, stillen Tinten in dem meisterlichen Helldunkel über diesen tanzenden Paaren und in dem wunderbar feinfühlig getroffenen Ton der roten Hüttenwand, die den Gesichtskreis abschließt. Und der schwermütige Charakter des nordischen Tages ist hier in unübertrefflicher Weise in Zeichnung und Farbe charakterisiert." — Auf einem späteren Bilde lädt der Maler uns ein, ihm in das Innere eines Bauernhauses oder einer Wirtschaft zu folgen: „Tanz in Gopsmor". Obgleich Decken und Wände drücken, ist die Lebenslust unvermindert, und in dem engen Raume stampfen und bewegen sich die Paare in derber, bäuerlicher Fröhlichkeit. Der alte Spielmann ist diesmal nicht vergrämt, er sitzt an der lichtesten Stelle und grinst über das ganze Gesicht. Staub fliegt auf, und die Zimmerecken hüllen sich in Dunkel — was tut's? die Lebensfreude ist entfacht, und dieses impulsive Aufflackern hat der Pinsel des Künstlers ganz vorzüglich wiedergegeben.

Folgen wir dem Maler noch weiter ins Innere des schwedischen Hauses, dessen trübdunkle Atmosphäre er durch das anmutende Spiel seiner Farben harmonisch aufzuhellen weiß. Wir halten uns an die Radierungen, die wir reproduzieren, denen jedoch Ölgemälde zugrunde liegen. Im dunkelnden Zimmer, während durch das unsichtbare Fenster ein greller Abendsonnenschein auf die kauernde Gitarrespielerin fällt, wird „Hausmusik" gemacht. Man sieht hie und da in der schummrigen Stube einen Kopf oder eine halbe Gestalt aus dem Dämmer auftauchen und ahnt so mehr, als man sie sieht, die zu behaglicher Unterhaltung versammelte Hausgemeinde. Es liegt Rembrandtsche Stimmung über dem mit feinstem künstlerischen Geschmack komponierten Blatt. Verwandten

Charakter zeigt die Radierung „Ein neues Lied“ (Abb. 50). Hier ist der Raum noch viel konzentrierter, doch abermals quillt ein grelles, spärliches Licht aus unsichtbarem Ursprung in eine tiefbeschattete Szenerie. Drei Mädchen, zum Teil mit Kopftüchern, sind um einen Tisch versammelt; das eine hält den Bogen, auf dem das neue Lied gedruckt ist; das andere klimpert zur Gitarre die Begleitung; das dritte stimmt in den Gesang der beiden anderen ein. Es scheint nur ein leises, probierendes Summen zu sein. Die drei sind ihrer Sache noch nicht völlig sicher. Dieser Zustand einer tastenden Lässigkeit ist durch die gedämpfte Haltung des Bildes und seiner Komposition mit feinem Gefühl zum Ausdruck gebracht. — Wiederum drei Mädchen neben einem zuhörenden Alten finden wir auf dem Bilde „Die Brautjungfer“ in angespannter Unterhaltung. Offenbar ist vom Hochzeitsfeste etwas zu berichten, dem die Brautjungfer beigewohnt hat. Doch tritt



Abb. 33. Auf dem Eise. Radierung. 1898. (Zu Seite 36.)

auch hier naturgemäß das Inhaltliche hinter dem formalen Reiz des pikanten Helldunkels, das die Szene kontrastreich umspielt, zurück. — Erzählen diese drei Blätter von häuslichen Vergnügungen, so läßt uns ein bereits im Jahre 1891 gemaltes, im Besitz von Rudolf Mosse in Berlin befindliches Ölbild in den Kreis häuslicher Beschäftigungen hineinschauen. Da wird Frühwäsche gehalten und gekocht. Doch vor allem fällt eine helle blonde Sonntagsmorgensonne in den Raum und erfüllt alles mit fröhlichem Licht. Es ist eines der liebenswürdigsten und sonnigsten Bilder, die dem Künstler gelungen sind. — Ein lustiges und reizendes Stück Hausarbeit schildert uns auch das Blatt, welches „Ida, das Modell“ zeigt, wie sie, die flackernde Kerze mit den nackten Füßen haltend, in wunderlicher Stellung dasitzt und Kartoffeln schält. Und gewiß ist es abermals Ida, die wir auf einem Ölbilde am Kochherd sitzen sehen, abermals mit nackten Füßen und eine langstielige Pfanne in die Flamme haltend. Auf diesen beiden Bildern kann man jedenfalls den roh-kräftigen und derbgesunden

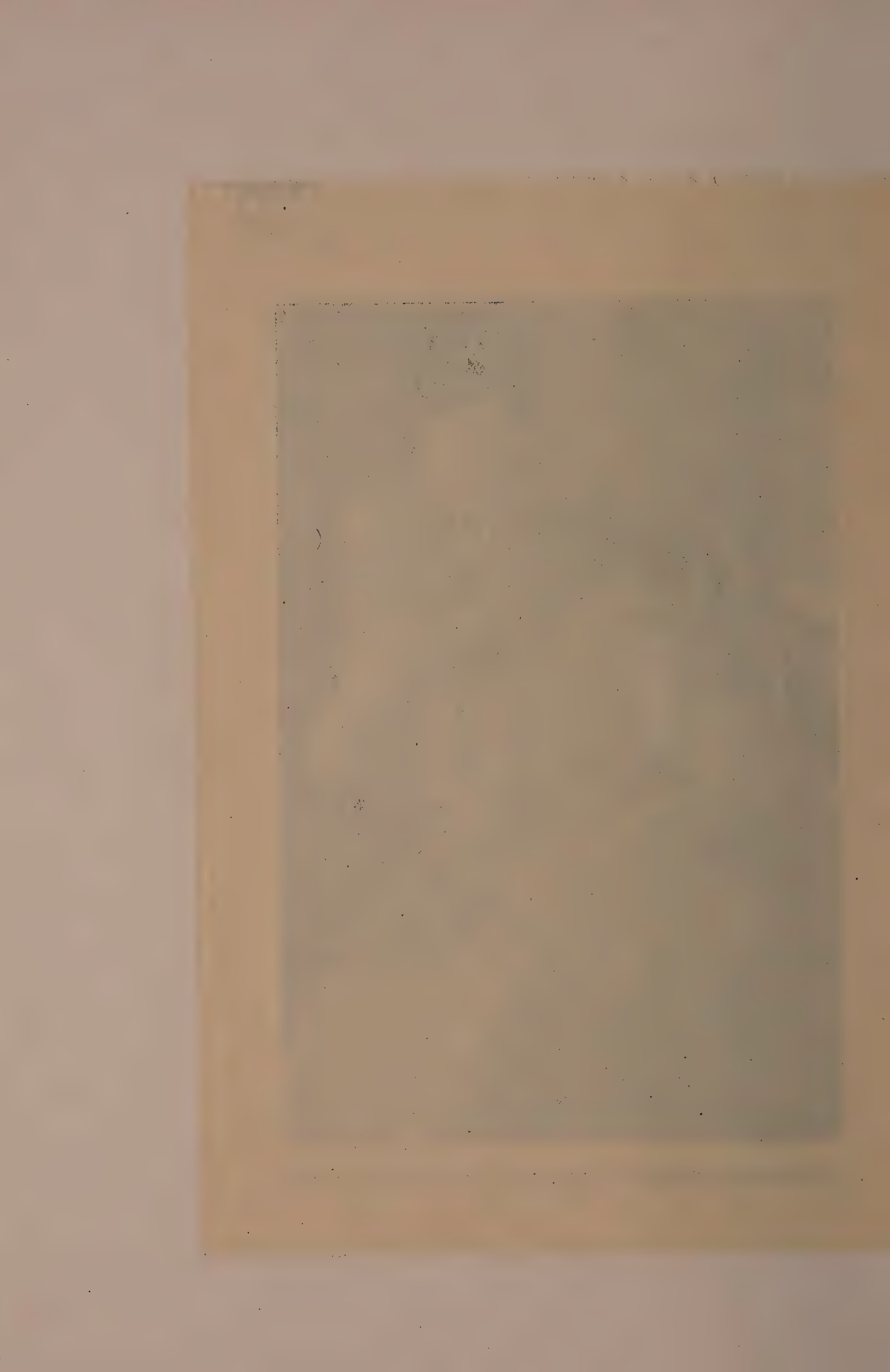


Abb. 34. Kuver-Maja.
Gemälde im Besitz des Prinzen Eugen von Schweden. 1902. (Zu Seite 90.)



„Die Mutter der Königin von Schweden“ v. Anders Zorn (geb. 1860).

3273



Schlag der dalekarlischen Bauernbevölkerung bestens studieren. Es ist mehr Stämmigkeit als Lieblichkeit in diesen Gestalten; auf dem Antlitz liegt ein eigensinnig brütender Ausdruck, etwas pflanzenhaft Sinnendes, doch getragen von unverkennbarer animalischer Kraft. — Einen sehr reizvollen Einblick in ein dalekarlisches Bauerngehöft gewährt uns das Bild eines Bauernmädchens, das wir beim Tränken eines Pferdes belauschen. Wir sehen die mit rohbehauenen Balken verkleideten Stallgebäude, die noch etwas Wikingerhaft-Ursprüngliches haben und offensichtlich einen sozialen Zustand widerspiegeln, der schon vor Jahrhunderten der gleiche war. Dieser zugleich märchenhafte und realistisch-trauliche Ton macht den besonderen Reiz dieses Bildes aus. Obgleich das Gemälde nur einen verhältnismäßig engen Ausschnitt gewährt, glaubt man doch in weite Hofräumlichkeiten hineinzublicken. Heugefüllte Körbe und Wassertröge stehen umher, andere Gerätschaften liegen am Boden, und unser Blick wird vom Halbschatten des Vordergrundes instinktiv in die erhellte Bildtiefe gezogen. Wir sehen ein in der Sonne liegendes Haus und einen mit langem Schafpelz bekleideten Mann, der darauf zustrebt. — Was Segantini als Schilderer des dörflichen Lebens im Schweizer Hochgebirge bedeutet, als das zeigt sich Anders Zorn auf derlei Bildern für die künstlerische Darstellung seines engeren Heimatlandes Dalekarlien. Jener Zug zum Volkstümlichen und zur Heimaterde, der seit Millets bahnbrechendem Vorgang in der modernen Kunst so sympathisch und fruchtbringend hervortritt, hat auch den dalarnischen Maler in ersprießlicher Weise mitergriffen und verleiht seiner Kunst einen gleichsam unverwüstlichen Rückhalt. Wie es fast stets der Fall zu sein pflegt, gewinnt auch Zorn in der Berührung mit der heimatlichen Muttererde neue Antäuskräfte. Gewiß hat zunächst der Mensch hierdurch gewonnen; doch es konnte nicht fehlen, daß auch der Maler und Künstler hierdurch aufs günstigste neu befruchtet wurde. Eine Anzahl Beispiele dieser Art haben wir miteinander betrachtet. Sie ließen sich natürlich mit Leichtigkeit vermehren, aber zur Charakterisierung der heimatlichen Eigenart unseres Künstlers wird das Gesagte genügen.

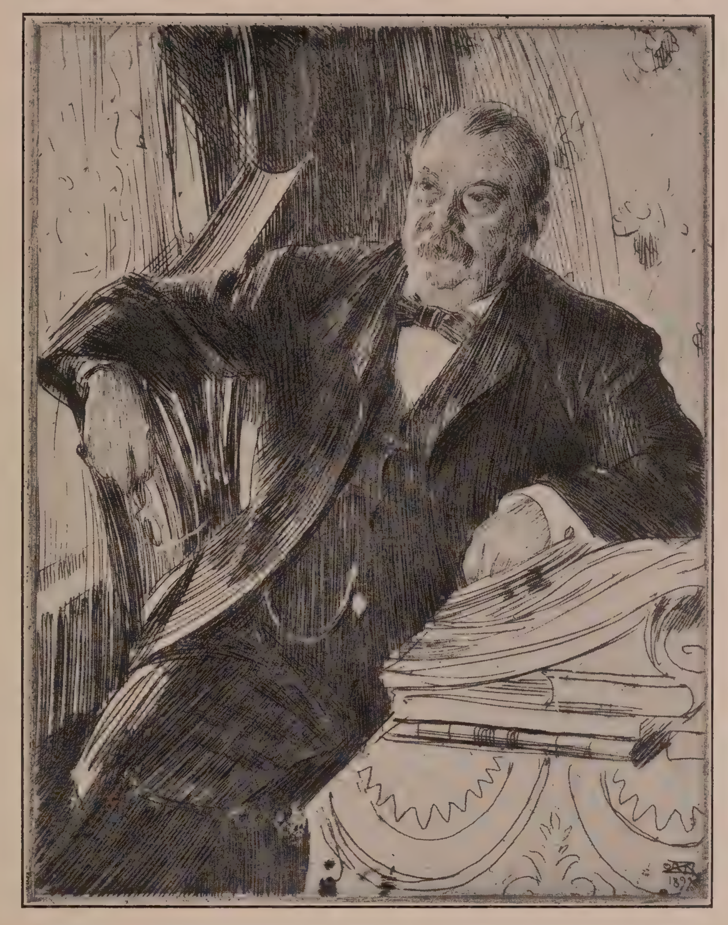


Abb. 35. Präsident Cleveland. Radierung. 1899. (Zu Seite 47 u. ff.)

Eine Einschränkung erfährt dieser Wirkungsabschnitt des Zornschen Künstlerschaffens dadurch, daß dieser Maler in verhältnismäßig geringem Grade Landschaftsdarsteller ist, jedenfalls kann er mit den wirklich großen Schilderern der schwedischen Natur nicht in Vergleich gestellt werden. Immerhin wird ein Künstler, der die Ausdrucksmittel der Freilichtmalerei in so ungewöhnlichem Grade beherrscht wie Zorn, der Darstellung des landschaftlichen Elementes nicht aus dem Wege gehen — mag auch die Landschaft im wesentlichen nur als Hintergrund für die Darstellung menschlichen Lebens bei ihm dienen. So führt er uns etwa auf einem Bilde in das Dickicht eines sommerlichen Nadelwaldes, doch wir sehen das rote Kleid einer jungen Hirtin und den weißen Kopf eines Schafes als farbige Kontraste zwischen dem Waldesgrün aufblitzen. Ein andermal zeigt er uns ein Stück Hochgebirge im Winter. Die Tannen sind beschneit, und eine weite Schneefläche breitet sich abschüssig vor uns aus. Auch hier greift das Menschenleben ins Naturdasein hinüber. „Der Flüchtling" ist dieses Bild etwas anekdotisch bezeichnet. Wir sehen einen Mann auf langen Schneeschuhen, die Balancierstange in den Händen, den weißbedeckten Abhang hinuntergleiten. Warum „Flüchtling"? Es wäre gewiß genügend ein einfaches Wintersportbild in dieser Darstellung zu erkennen. Hat doch auch sonst Zorn gelegentlich den Wintersport sich zum Objekt gewählt und auf einigen Radierungen das Treiben auf dem Eise in bewegter Darstellung festgehalten (vergl. Abb. 33).



Abb. 36. Margit. Radierung. 1900. (Zu Seite 19 u. ff.)

Zorns landschaftlicher Natursinn kommt nirgendwo feiner und bezwingender zum Ausdruck als in seinen Darstellungen nackter Menschen. Wohl mehr als die Hälfte der zahlreichen von ihm gemalten Akte sind durch eine Freilichtszenerie aufs anmutendste belebt. Zorns großer, ursprünglicher malerischer Sinn betätigt sich auf diesen Bildern und in diesen Radierungen in besonders hohem Maße. Was kann es auch für einen

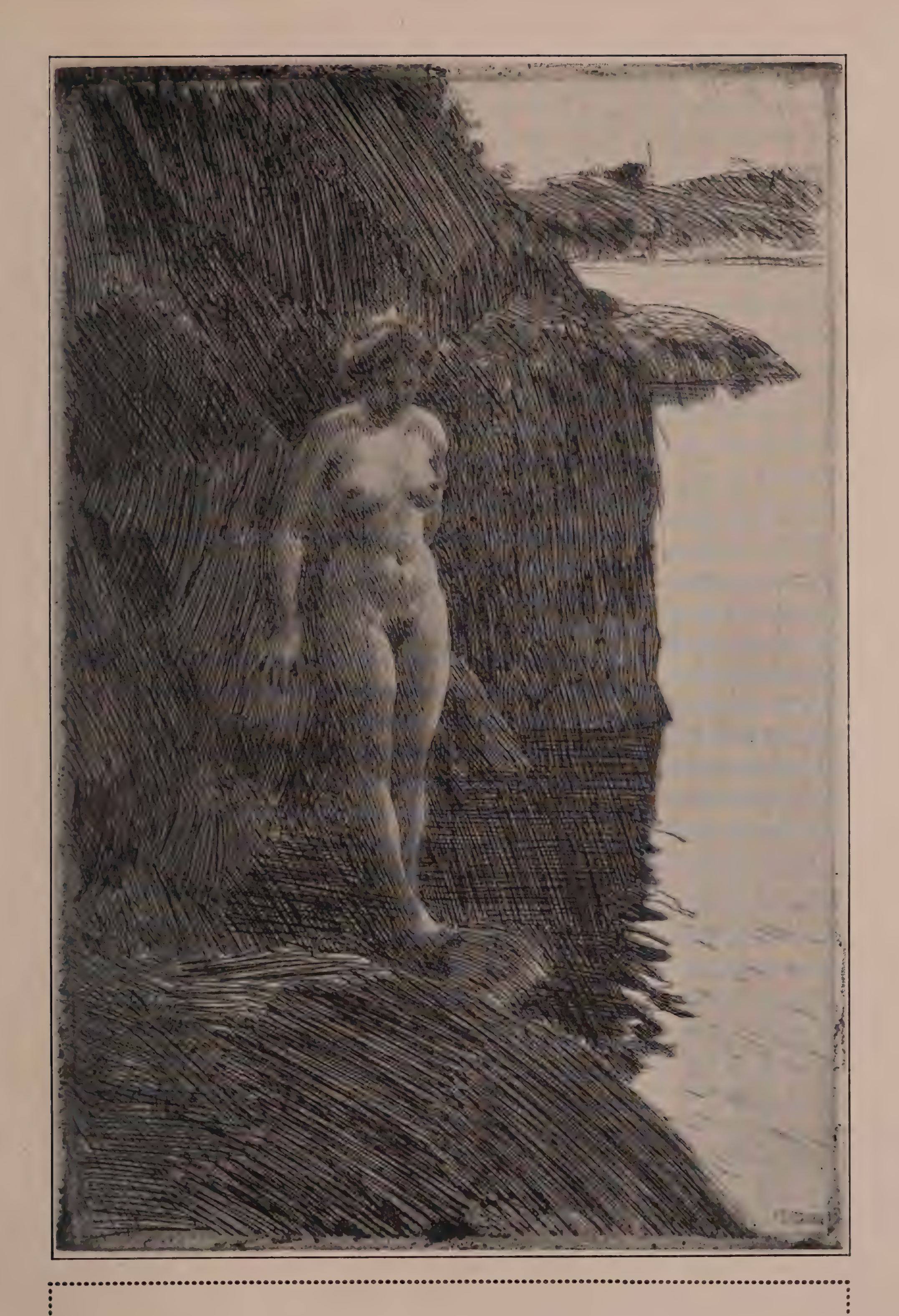


Abb. 37. Am Abgrund. Radierung. 1899. (Zu Seite 42.)



Abb. 38. Mrs. Cleveland. Radierung. 1899. (Zu Seite 47 u. ff.)

würdigeren Gegenstand für die malerische Verherrlichung geben, als die Schönheit des von jeder Hülle befreiten menschlichen Körpers? Seit Maler malen, bildet die Darstellung der menschlichen Nacktheit das geheime oder offene Ziel aller malerischen Sehnsucht. Und jeglicher Vorwand war willkommen, um diesem Ziel sich mit möglichster Freiheit zu nähern. Am übelsten waren natürlich die Maler streng christlicher Epochen daran, ihnen blieb nichts andres übrig, als immer wieder Adam und Eva zu malen, und manche mögen den sonst für unser armes Menschengeschlecht so tief bedauerlichen Sündenfall von Herzen gesegnet haben, weil er ihnen die Möglichkeit schuf, das menschliche Paradieseskostüm, unter Wahrung eines strengen kirchlichen Dekorums, auf die Leinwand zu bringen. Welch ein Jauchzen muß durch die Künstlerateliers gegangen sein, als mit dem Wiederaufleben der antiken Kunst die ganze nackte griechische Götter- und Heldenwelt aufs neue ihren Einzug in die Malerei und Plastik feiern durfte. Und wie

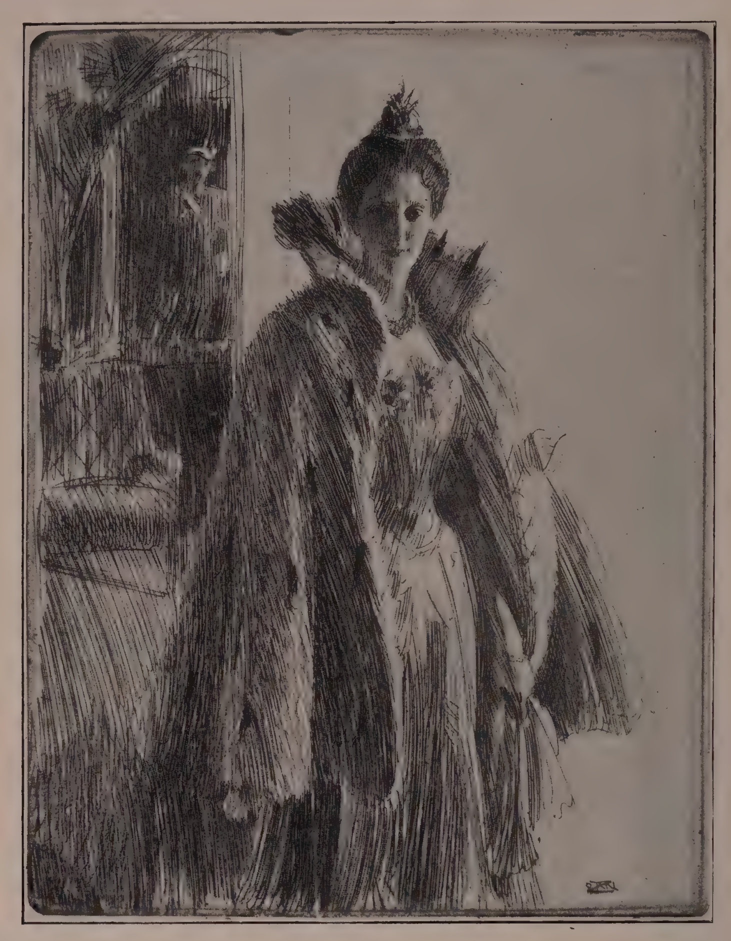


Abb. 39. Prinzeß Ingeborg von Schweden. Radierung. 1900. (Zu Seite 47 u. ff.)

schön und begehrenswert wurde selbst ein allegorisch Bild (dem Inhalt nach stets ein langweilig Bild), wenn alle darin enthaltenen Personifikationen der Moralbegriffe und Verstandeskräfte, gleich dem heidnischen Göttergesindel, in splitternackter Herrlichkeit sich umhertummeln durften. Die ganze Renaissance und die folgenden Zeiten, zumal eines Rubens und Jordaens, lebten mit Entzücken von dieser neugeschenkten Freiheit. Doch anders als mit der Mythologie und der Symbolik und allenfalls immer wieder mit Adam und Eva ging es auch in diesen Zeiten noch kaum jemals. Erst die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts waren frech genug, ein neues Loch zu stoßen. Ihre Maler entdeckten die menschliche Nacktheit in der Traulichkeit des Alkovens, und gerade weil so viel verpönte Lüsternheit dabei ins Spiel kam, hatten sie doppelt ihren Spaß daran. Indes dieser Fortschritt trug seine Gefährlichkeit in sich. Er bot den Moralisten die bequeme Handhabe, wider die Nacktheit, die sich plötzlich als Sündhaftigkeit enthüllt hatte, entrüstet zu wettern. Diese Freiheit konnte also leicht mit der Zeit zu einer neuen Unfreiheit führen, und selbst die Götter und Ureltern konnten in den Verdacht der Anrüchigkeit kommen, nachdem einmal das Heikle von derlei künstlerischer Vorliebe entsprechend aufgedeckt war. Es mußte also ein ganz neuer Befreiungskampf auf der Grundlage aufgeklärtester moralischer Anschauungen stattfinden, um der menschlichen Nacktheit, losgelöst von jeglicher stofflichen Bedeutung, das volle



Abb. 40. Mädchen aus Raettvik. Gemälde. 1907. (Zu Seite 91.)



Abb. 41. Maja. Radierung. 1900. (Zu Seite 19 u. ff.)

Daseinsrecht in der Kunst zu erobern. Dies ist die Tat des neunzehnten Jahrhunderts, welches den naturerschaffenen Leib des Menschen, rein als sinnliche Erscheinung, heilig gesprochen hat. Hierbei haben auch, unbeschadet der bahnbrechenden Leistungen der Franzosen, die germanischen Völker ihr Verdienst. Kaum einer andern Rasse als der germanischen enthüllt sich mit solch ehrfürchtiger Empfindung die Keuschheit unberührter Naturformen, und der germanische Geist, wo er nicht moralistisch niedergehalten oder umgebogen ist, begreift mit besonderer Tiefe die Einheit von Mensch und Natur. Der nackte Mensch aber gilt ihm als unantastbare Naturerscheinung, die zu ihrem Dasein der Rechtfertigung nicht bedarf, sondern die ihr natürliches Recht in sich selber trägt.

In dieser Entwicklungskette germanischer Kunstübung steht auch der Nacktmaler Anders Zorn. Im Werk sehr weniger moderner Künstler nimmt die Aktmalerei einen so breiten Raum ein wie bei ihm. Und noch wenigere haben es verstanden, das Nackte mit so viel Selbstverständlichkeit darzustellen. Jene Manier der Franzosen und ihnen verwandter Künstler, die Nacktheit dadurch mit einem pikanten Anstrich von Lasterhaftigkeit zu versehen, daß man ihr etwa ein Paar schwarzer, praller Strümpfe oder einen Gesellschaftshut oder ähnliche Abzeichen des mondainen Lebens hinzufügt, gibt es bei Zorn so gut wie gar nicht. Und wenn etwas dergleichen vorhanden ist, wie etwa ein der farbigen Kontrastwirkung dienendes rotes Haarband, oder ein Badelaken, so ist dieses doch ohne den geringsten frivolen Beigeschmack. Bei den Bildern und Radierungen der früheren Periode ist aber auch von derlei kleinen Zutaten nicht einmal die Rede. Wie wir bei der Betrachtung von Zorns Aquarellmalerei bereits sahen, hat den Maler zuerst der nackte Leib in der Kontrastwirkung mit einer schimmernden Wasserfläche gereizt, und dieser Reizung ist er, wie seine sommerlichen Bootfahrten mit Modell beweisen, bis heute treu geblieben. Jedenfalls dünken uns unter den Zornschen Nacktdarstellungen die an den Meeresstrand verpflanzten die reizvollsten. Wie unschuldig wirkt das in Aquarell und Radierung verwertete Motiv einer jungen, nackten Mutter, die ihr noch sehr wasserscheues Kindlein an den Ärmchen in die Wellen führt. Zorn hat den Einfall später in dem von uns wiedergegebenen Bilde „Nach dem Bade“ (Abb. 20) variiert. Hier haben sich Mutter und Kind in die Düne gehockt und beginnen mit dem Anziehen, während draußen das Element weiter brandet. Der Radierung „Mein Boot und mein Modell“ (Abb. 28) gedachten wir schon. Ihr reihen sich manche ähnliche an, darunter die von uns reproduzierte „Am Abgrund“ (Abb. 37) mit dem erweiterten Motiv „Weib, Klippe, Meer“. Besonders reizvoll ist die Radierung vom



Abb. 42. Senator Mason. Radierung. 1900. (Zu Seite 47 u. ff.)


Abb. 43. Die Klavierspielerin. Radierung. 1900. (Zu Seite 19 u. ff.)

Jahre 1907, betitelt „Wasserringe“. In ungemein graziöser Stellung steht ein junges Weib bis an die Knie in einer kleinen Bucht, und betrachtet mit spielerischer Neugier die zitternden Kreise, die das Wasser um sie bildet. Ganz selten nur, fast nie hat Zorn andere Akte als weibliche dargestellt. Um so mehr verdient eine entzückende kleine Radierung hervorgehoben zu werden, die mit wenigen duftigen Strichen, aber mit überraschend täuschender Wirkung badende Knaben im nassen Elemente zeigt.

Den Akten im Freien sind auch noch drei neuere Ölbilder zuzuzählen, die hier im Buntdruck veröffentlicht werden. Die sogenannte „Sklavin“ (Abb. 65), ein vollerblühtes Weib von beträchtlichen Körperformen, mit einem eigentümlichen Kopfschmuck versehen, sitzt am Rande eines Wassers und läßt dieses sich um die Glieder spülen. Es ist eine Aktdarstellung von rubenshafter Freude an strotzender, ein wenig schwammiger Weiblichkeit, ausgezeichnet durch die einfache und doch reichspielende Harmonie der gut zueinander gestimmten Farben. Auf ein für ihn neues Gebiet begibt sich Zorn in den Waldinterieurs, in denen er nackte, bändergeschmückte, kaum dem Kindesalter entwachsene junge Mädchen sich vergnügen läßt (Abb. 57). Mit der naiven Freude junger Waldbewohner, die von Scheu und Scham noch nichts wissen, tummeln sich diese schlanken Wesen im grünen, durchsonnten Blättergewoge, der Zivilisation entrückte Naturkinder. Jedenfalls hat Zorn hiermit ein neues glückliches Motiv aufgestellt, das noch mancher reizvollen Vertiefung fähig erscheint. Um es ganz auszubeuten, bedürfte der Künstler freilich stärkerer Phantasieeingebungen. Denken wir etwa an Ludwig von Hofmann oder auch an Thoma, auf deren Gemälden um die Erscheinungen nackter, junger Menschen der ganze Zauber eines paradiesischen Daseins vollerblüht ist. Indes einem Zorn fehlt der Sinn für das Märchen. Er steht mit beiden fest gebauten Beinen stark und sicher auf der alten wohlgegründeten Erde. Er hat bei seinen Aktdarstellungen keinerlei poetische (er würde vielleicht sagen:



Abb. 44. Frau Runeberg. Radierung. (Zu Seite 47 u. ff.)

literarische) Nebenabsichten. Und gewiß kennt er keinen anderen Ehrgeiz, als die malerisch tüchtige, plastisch gut durchgebildete, in ihrer Lichtwirkung geschmackvolle und eigenartige Wiedergabe der Realität. Er ist darum in keiner Weise zu schelten, schon deshalb nicht, weil er innerhalb der Grenzen seiner Natur bleibt.

Wollen wir unter den modernen Nacktmalern einen nennen, der mit einigem Recht zu Zorn in Parallele gesetzt werden könnte, so bietet sich von deutschen Malern am ehesten Leo Putz dar. Beide Meister beseelt die echte und ungezwungene Freude an der Darstellung blühenden Fleisches, an der farbigen Wiedergabe weicher Rundungen, an der virtuosenhaft = spielenden Beherrschung anatomischer Schwierigkeiten. Putz ist noch vollsaftiger in seiner koloristischen Behandlung, noch kühner und wagemutiger in den von ihm gewählten perspektivischen Verkürzungen. Zorn dagegen ist einfacher, derber, undifferenzierter. Die von ihm gemalten nackten Weiber sehen in der Plumpheit ihrer Proportionen mitunter wie entkleidete Stallmägde aus. Wohl niemals war eine Venus in dem Grade allen aphrodisischen Reizes bar, wie die von Zorn gemalte „Venus von La Villette“ (Abb. 15). Ein untersetztes, kernhaftes Frauenzimmer mit einem stumpfen und reizlosen Gesicht steht da auf seinen drallen Kolonnen, beinahe wie ein weiblicher Infanterist, ganz Leib und gar nicht Seele. Aber famos gemalt ist dieses Bild, das der Pariser Zeit angehört und den ganzen Atelierbrimborium als lustige Beigabe mit sich führt. Eine ehrliche malerische Leistung, zu der Zorn, offenbar nach demselben Modell, im folgenden Jahre ein in der Beleuchtung noch interessanter gestaltetes Gegenstück schuf („Nackt“ von 1894, aus der Sammlung des Direktor Lamm in Näsby). Wie sehr derartig stämmig gebaute Weiber dem Zornschen Typus entsprechen, beweist ein dreizehn Jahre später gemaltes Bild, das sein bekanntes dalarnisches Modell bei der Beschäftigung des Frisierens ihres langen aufgelösten Haares zeigt. Die Venus von Dalekarlien ist etwas

hochwüchsiger und langgliederiger als die von La Villette; aber an festem Knochenbau, üppiger Fleischentwicklung und gänzlich ungeistiger Selbstgenügsamkeit ist sie deren ebenbürtige Schwester. Schon die Art, wie sie eine Haarsträhne in den Mund nimmt, während sie, bei ihrer Beschäftigung sitzend, dumpf geradeaus blickt, läßt über die Gemütsverfassung dieser Schönen kaum einen Zweifel zu. Indes was kümmert uns Idas Gemüt? Der Vorzüge, die sie dem Pinsel des Malers zu bieten hatte, sind wahrlich genug und als bildmäßige Leistung verdient diese, mit breitem Pinsel hingesetzte Darstellung uneingeschränkte Anerkennung. Noch künstlerisch höher steht jedenfalls das von uns farbig reproduzierte Bildnis eines Doppelaktes, „Mutter und Tochter". In der vom Rücken gesehenen Mutter erkennen wir unschwer den uns bereits bekannten Zornschen Typus, welcher mehr noch dem Jordaens als dem Rubens verwandt ist. Ein zarteres und feineres Geschöpf ist dafür die noch sehr jugendliche Tochter, die in halbgebückter Stellung dasteht und sich mit einem Handtuch die Knie zu reiben scheint. Was dem Bilde malerisch seinen Hauptvorzug verleiht, ist die darin durchgeführte aparte Doppelbeleuchtung. Von vorn fällt ein bleiches, silbriges Tageslicht auf die beiden Figuren und modelliert namentlich die breite Rückenpartie der Mutter mit leuchtend aufgesetzten effektvollen Valeurs. An der Hinterwand brennt aber im weiten, offenen Herd ein flakkerndes Holzfeuer, an dem die beiden Frauen sich wärmen. Und dessen rotglühender Schein übergießt die Gestalten von der anderen Seite mit breiten, feurigen Lichtern. Ein wirksamer Gegensatz entsteht hierdurch in der Erscheinung der beiden Akte, indem für den Beschauer bei der Mutter das Tageslicht, bei der Tochter der Flammenschein stärker hervortritt. Dies gibt dem ganzen Gemälde bei all seiner Einfachheit eine reiche Skala von Licht- und Farbentönen, die noch



Abb. 45. Oberst Lamont. Radierung. 1900. (Zu Seite 47 u. ff.)



Abb. 46. Erste Sitzung. Radierung. 1901.

durch einen hinter der Tochter zum Vorschein kommenden grünen Rock um eine treffsichere Nuance vermehrt werden.

Auch in der Radierung begegnen wir bei Zorn manchen bemerkenswerten Zimmerakten, die im Motiv meist von großer Simplizität, in der Zeichnung von sicherster Durchführung sind. Der Künstler nimmt seine Einfälle, wie das Atelier sie ihm gerade bietet. So etwa, wenn er ein Modell hinsetzt, das des Posierens noch unkundig, sich als Neuling der „Ersten Sitzung" zeigt (Abb. 46), und, weil es von Scham heimgesucht wird, mit den Händen — das Gesicht bedeckt (eine psychologisch feine Beobachtung). Andere Damen sind entschieden geübter und finden sich in der Situation mit Routine und Leichtigkeit zurecht. So etwa Fräulein Nanette (Abb. 51), die aus irgendeinem Grunde sich an der Bettdecke etwas zu schaffen macht. Auch Ida (wir glauben sie mit Sicherheit zu erkennen) macht nicht viel Federlesens, und, wie es ihrem prosaischen Gemüte wohl am meisten zusagt, setzt sie sich im Evakostüm gelassen hin und nimmt eine Flickarbeit vor. Poetischeren Regungen zugänglich ist jenes andere Modell, das auf einer mit zarten, feinen Strichen hingezeichneten Radierung von 1900 dargestellt ist und sich die Zeit mit Gitarreklimpern vertreibt. Es ist das ein ungemein exquisites Blatt von apartem und vornehmem Geschmack. Mitunter auch scheint Zorn beinahe ein wenig damit zu kokettieren, die Situation, in der das Modell sich be-

findet, im unklaren zu lassen. So ist auf dem Blatt „Im Atelier“ (Abb. 48) wohl kaum mit Sicherheit festzustellen, auf was für einen Gegenstand die weibliche Figur sich mit ihrem linken Arme stützt. Indes diese Unklarheit schadet gerade in diesem Falle äußerst wenig und beeinträchtigt nicht den künstlerisch eigenartigen Charakter des Blattes. Allein schon die Art, wie das Modell von dem durch wilde Strichlagen verdunkelten Hintergrund in einem feinen Halbton abgesetzt ist, hat sehr viel Apartes. Überdies zeigen die körperlichen Proportionen des gezeichneten Weibes eine bei Zorn nicht gewohnte Eleganz und Feinheit, auch die Haltung z. B. des rechten Armes verrät eine gewisse Grazie, und solch eine kleine Nuance, wie die über das eine Auge gefallene Haarlocke bringt eine sichere, gut ausgeklügelte Nebenwirkung hervor, die den Schüler der Franzosen erkennen läßt. Im allgemeinen sind derlei Einzelheiten bei Zorn selten. Es scheint, daß er erst in letzter Zeit mehr darauf verfallen ist, derartiges anzubringen, indem er sich der Pariser Jugendeindrücke wieder erinnert. ⊠ ⊠ ⊠



Abb. 47. Miß Lurman aus Baltimore. Radierung. 1901. (Zu Seite 47 u. ff.)

Mit den Bildern aus Dalekarlien hat Zorn sich seine besondere Heimatsnote geschaffen. In seinen Nacktmalereien hat er der ewigen und unveränderlichen Menschenform gehuldigt. Seinen Weltruhm aber hat er sich auf dem Gebiete der Porträtdarstellungen erobert.

Man sollte glauben, die bildnismäßige Menschendarstellung sei so alt, wie die menschliche Kunst überhaupt. Dies ist jedoch mit nichten der Fall. Am Anfang der Kunst steht keineswegs die getreue Nachbildung der Wirklichkeit, sondern das idealisierende Symbol. Dies deutet auf die Entstehung der Kunst aus den hieratischen Kultbedürfnissen heraus. Es erscheint seltsam, daß so gewissermaßen das Ideal am Anfang steht, während das Wirklichkeitsbild schon einen verhältnis-

mäßig hohen Punkt der künstlerischen Entwicklung voraussetzt. Indes ist wohl zu bemerken: das Ideal ist das Leichtere, und das getreue und täuschende Wirklichkeitsbildnis ist das Schwerere. Freilich ist in der Höhenentwicklung der Kunst das aus realistischen Voraussetzungen entwickelte Ideal das Allerschwerste. Indessen mit diesem letzteren haben wir ja uns nicht zu befassen. Uns gilt nur festzustellen, daß das Porträtbildnis als solches schon eine lange und sorgsam durchgebildete Kunstübung voraussetzt. So hat es also in der Kunst früher Götter- und Götzenbilder gegeben als wahrhafte Menschenbilder. Es war ein Fortschritt in der Entwicklung, als nach den allgemeinen Typen der Götter, Helden und Heiligen die individuellen Physiognomien beobachteter Menschenantlitze eine kunstmäßig durchgebildete Darstellung erfuhren.

Um nur auf die Entwicklung der neueren Zeiten zu exemplifizieren, so sei darauf hingewiesen, welch ein eigentümlich neues Leben im künstlerischen Schaffen sich geltend machte, als gegen Ausgang des Mittelalters ganz leise und schüchtern die ersten porträthaften Züge die starren Masken der kirchlich traditionellen Andachtsphysiognomien auflockerten. Wie interessant ist ein derartiger Prozeß etwa bei Giotto zu verfolgen; es ist vielleicht die genialste Tat dieses großen Generators, daß er dem Individualismus in der Kunst, gegenüber dem herrschenden Schablonentum feststehender Typen, zum Durchbruch verhalf. Die gleiche Entwicklung ging etwas später im Norden vor sich. Es hat etwas Rührendes, wenn wir, noch vor dem epochemachenden Auftreten der Brüder van Eyck, etwa im letzten Viertel des vierzehnten Jahrhunderts bei Meister Wilhelm von Köln das zage Aufleben menschlich bildnishafter Züge in seinen Heiligendarstellungen beobachten: wie etwa im Kopf der sogenannten Madonna mit der Hopfenblüte



Abb. 48. Im Atelier. Radierung. 1901. (Zu Seite 46.)



Abb. 49. Weibliche Akte im Freien. Gemälde. 1908. (Zu Seite 42.)

eine Gesichtsbildung leise angedeutet ist, wie sie noch heute zuweilen in den Zügen junger Frauen der niederrheinischen Gegend zu beobachten ist, also auf Wirklichkeitseindrücke zurückgeht. Die ganze Entwicklung der niederländischen und deutschen Malerei vollzog sich seitdem unter der Losung der immer eindringlicheren Enträtselung und Darstellung menschlicher Antlitze. Der tief-seelische Zug, der diese Kunst charakterisiert und in Roger van der Weyden und Hans Memling einen Höhepunkt erreicht, geht hauptsächlich auf das bewußte und intensive Studium menschlicher Gesichtszüge und Affektausdrücke zurück. Immerhin liegt noch ein gewisser Schleier von Gleichmäßigkeit über diesen Darstellungen. Die volle Herrschaft über das unendliche Reich menschlich mannigfaltiger Antlitz-Spielarten ist noch nicht errungen. Diese Tat zu vollbringen, war erst zwei großen deutschen Meistern vorbehalten: Albrecht Dürer und Hans Holbein. Es ist bedeutsam bei



Abb. 50. Ein neues Lied. Radierung. 1903. (Zu Seite 34.)

Dürer und für sein Zeitalter in hohem Grade charakteristisch, daß er den entscheidenden Schritt, der ihm zu tun beschieden war, in ganz auffälliger Weise an der Hand des Studiums der eigenen Gesichtszüge vollzog. Es hat wohl kaum vor Dürer einen Maler gegeben, der solch naiv-stolze Freude an der eigenen Persönlichkeit empfunden und in seinen Werken und häufigen Selbstporträts offenherzig bekundet hätte. Neben ihm wirkt Holbein als der Objektivere, Kühlere. Er ist weniger passioniert in seiner inneren gemütvollen Beteiligung, kommt aber dem Ideal einer getreuen und großzügigen Wirklichkeitsdarstellung wohl noch näher. Zumal seine englischen Porträts haben den vollen Wert wirklich endgültiger und für alle Zeiten vorbildlicher Leistungen.

Auf etwas anderen Wegen war inzwischen die italienische Malerei aus selbständigem Rassegefühl heraus zu annähernd gleichen Zielen gelangt. Sie warf nicht in dem Maße wie der Norden ihre ganze Kraft auf die Deutung und Ausmeißelung der menschlichen Kopfdarstellungen, ging überhaupt den Regungen seelischer Mystik weniger nach als der lebensstarken Entfaltung sinnlicher Voll-



Abb. 51. Nanette. Radierung. 1903. (Zu Seite 46.)

erscheinungen. Das Ideal der Renaissance war der schöne, allseitig und vollkommen durchgebildete Mensch. Und dies hatte naturgemäß mit an erster Stelle seinen Niederschlag in den Werken der Malerei gefunden. Nicht der Kopf allein, ebensosehr der ganze übrige Körper und dessen vornehme und edle Haltung bilden bei den italienischen Malern das Ziel der künstlerischen Darstellung. Doch wurden die Gesichtswiedergaben darum keineswegs vernachlässigt; aber statt jenes mystisch durchseelten Ausdrucks, den die Nordländer anstrebten, ging man auf eine möglichst klare und scharfe Profilierung selbstbewußter Charaktere. Dies vollzog sich namentlich in Florenz, und man könnte fast alle Maler jener Stadt und Zeit nennen, wenn man hierfür Beispiele anführen wollte. Greifen wir also bloß denjenigen heraus, bei dem sich ein abermaliger entscheidender Fortschritt dokumentiert: Leonardo da Vinci, der als erster die Florentiner Helligkeit und Geistigkeit mit der von Perugino übernommenen umbrischen Lieblichkeit und Anmut verband, indes noch ein Unenträtselbares, Neues hinzufügte, das ganz sein persönliches Eigentum war. Vor einer Schöpfung wie der „Mona Lisa“ schweigen



Abb. 52. Mr. James Deerings. Gemälde. 1903. (Zu Seite 47 u. ff.)



Abb. 53. Schwedische Bäuerin. Radierung. 1903. (Zu Seite 30.)

alle Möglichkeiten der rein-historischen Deutung. Hier ist etwas schlechtweg Geniales, in gewissem Sinne Voraussetzungsloses geschehen. Die ganze sinnliche Verführungskraft des Südens ist durchwoben mit einer eminent feinen Mystik, die ebenso seelentief ist wie die des Nordens und dennoch ganz nebelfrei. Hier grüßt vielmehr die Mystik eines klaren und wunderschönen Sonnentages, mit der Möglichkeit ferner Gewitter und der Verheißung wonnevoller Sternennächte. Und nicht minder ist hier mit rein malerischen Mitteln etwas gegeben, was beinahe schon über die Möglichkeiten einer malerischen Wiedergabe hinausgeht und jedenfalls durch eine Formenanalyse nur unzulänglich erklärt werden kann. Denn was ist es eigentlich, wodurch der Kopf der Mona Lisa so faszinierend wirkt? Die Frauen vermögen es meist nicht recht zu empfinden, und die Männer wissen sich nur schwer darüber Rechenschaft zu geben. Schließlich sind es wohl nur ein paar minimale Linien um die Mundwinkel und ein Irgendetwas von Lächeln in den groß und ruhig aufgeschlagenen Augen. Jedenfalls vermochte eine so singuläre Schöpfung wie diese nicht unmittelbar befruchtend auf die Zeit zu wirken. Gewisse Äußerlichkeiten waren nachzuahmen, das Tiefste aber blieb verschleiert und vermochte sich erst in weit späteren Zeitläuften verwandten Empfindungen zu offenbaren. Es ist übrigens doch wohl eine kleine Ungerechtigkeit, daß gegenüber dieser berühmten Wunderschöpfung andere Leonardeske Bildnisse, wie etwa die augengewaltige „belle Ferronnière“ des Louvre, so sehr in den Hintergrund treten.

Für die Entwicklung der Bildnismalerei in höherem Sinne bedeutsam wurde dann erst wieder Tizian, zumal kraft des unerhörten Glückes, daß er eine ihm an Genialität noch überlegene Erscheinung wie Giorgione ganz in sich auffaugen und gewissermaßen totleben durfte. An Tizian gemessen wirkt die ganze frühere italienische Bildnismalerei, selbst Leonardo inbegriffen, hart; in gewissem Sinne

archaisch. Tizian hat allen künftigen Entwicklungen der Malerei vorgearbeitet, indem er aus instinktivem malerischem Empfinden die Umrißlinien lockerte und so die menschliche Erscheinung erst in eine Atmosphäre stellte, dem Bilde selbst aber Schmelz und farbige Tiefe verlieh. Sein Geniales ist, daß er gegenüber diesem Streben nach Aufweichung der Konturen den Sinn für die Größe der Form und die Bedeutsamkeit der Erscheinung nicht verlor. Er hat so viel von dem Monumentalgefühl der älteren Meister in sich hinübergerettet, daß er ein repräsentativer Meister der gesamten Renaissancebestrebungen bleibt und dennoch am Anfange ganz neuer malerischer Entwicklungen steht. Was wir heutzutage im spezifischen Ateliersinne (also auch im Sinne Zorns) unter „Malerei" verstehen, deutet auf Tizian als seinen mächtigsten Ursprungsquell zurück. Bei der großen Anzahl von Werken, die er geschaffen, ist es nicht gut möglich, ein einzelnes zu nennen, aus dem seine ganze Bedeutung hervorgeht — mögen auch die Darstellungen Karls V. in München und Madrid oder, als ideale Frauenbildnisse, die „Flora" und die „Bella" in Florenz vor anderen hervorragen. Dem tiefen Farbenzauber oder schimmernden Goldglanz solcher Bilder vermag sich kein für Kunst empfängliches Auge zu entziehen. Man sollte sich hüten, bei großen Malern die „entwicklungsgeschichtliche Bedeutung" gar zu sehr auf Kosten des für alle Zeiten gültigen schlichten Schönheitswertes hervorzukehren.

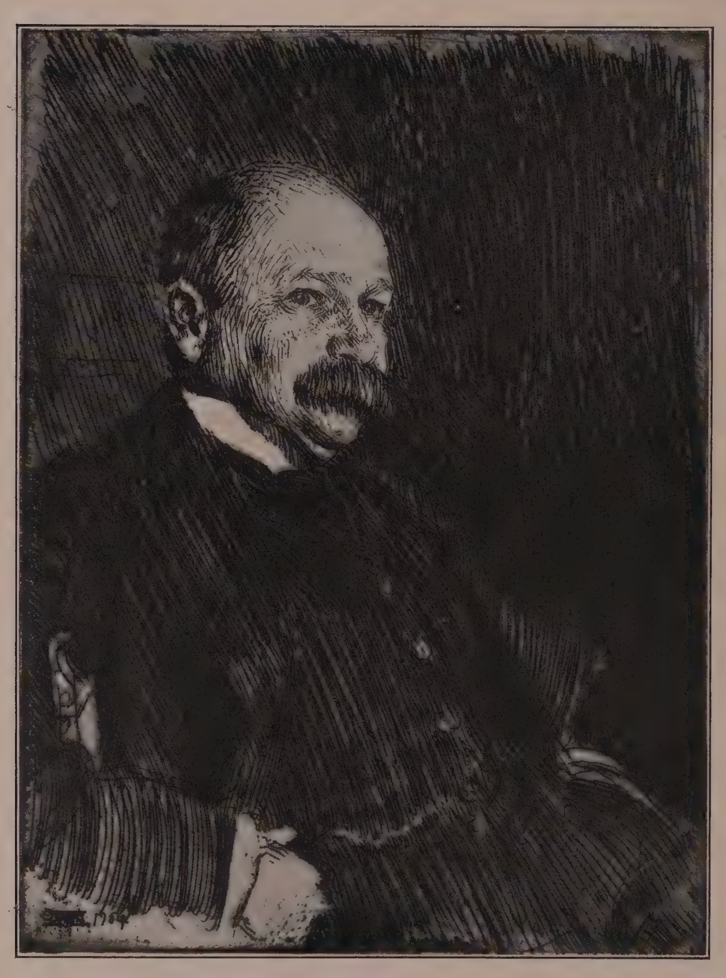


Abb. 54. Oberst Lamont. Radierung. 1904. (Zu Seite 47 u. ff.)

Eine große Blütezeit der Bildnismalerei begegnet uns dann in der flämischen und holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. Namen wie Rubens, van Dyck, Frans Hals und Rembrandt lassen ein solches Höhenzeitalter vor uns aufleben, wie es germanischen Ländern nicht wieder beschieden war. Die als Lebenserscheinung faszinierendste Gestalt ist Rubens. Aus seinen Bildern geht ein solches Leuchten hervor, daß wir ihn gleichsam als ewigen Triumphator durch das Dasein schreiten sehen. Niemals wieder hat es einen Maler gegeben, der in dem Grade wie er

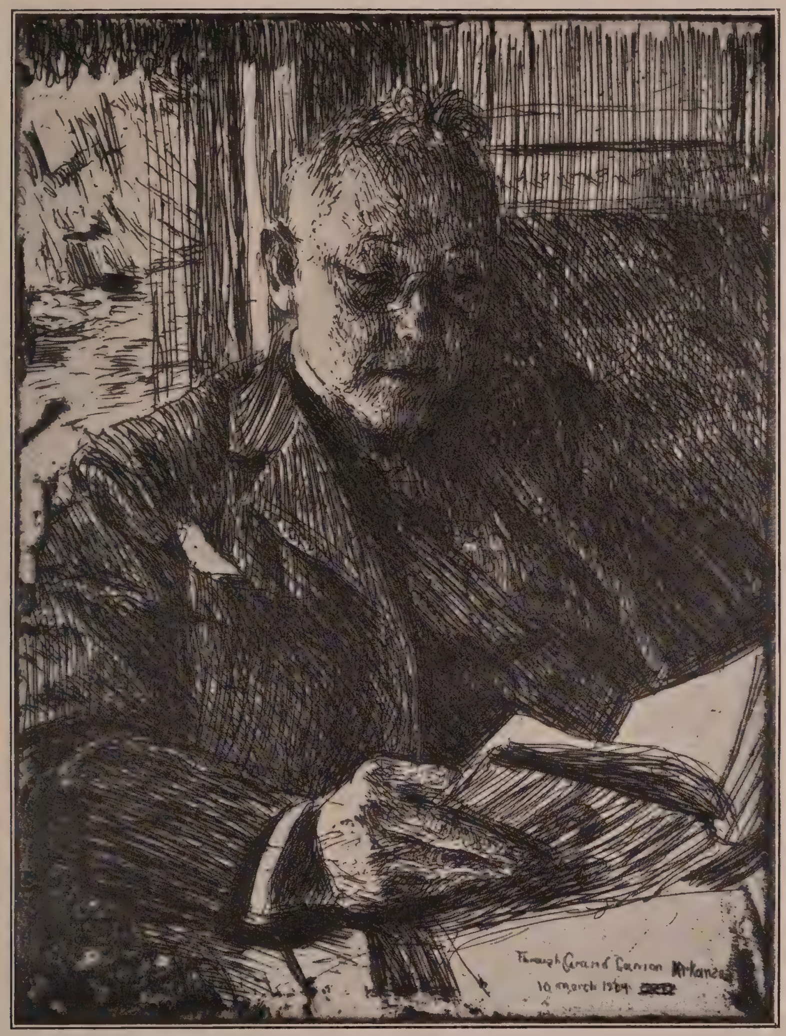


Abb. 55. Der Reisegefährte. Radierung. 1904. (Zu Seite 19.)

den ganzen Rausch des Lebens empfunden und durch seine Kunst zum Ausdruck gebracht hat. Alle sinnliche Pracht der Erscheinung floß gleichsam mühelos in seinen Pinsel hinüber, und fast alle Menschen, die er dargestellt hat, atmen für uns ein höheres Leben. In seinen Frauen, auch wenn sie sich zur strengen Haltung achtbar-frommer Weltdamen zwingen, wühlt gleichsam unterirdisch ein bacchantisches Verlangen, glüht ein stiller, innerer Taumel. Aber dies alles ist so voller Gesundheit und Naturnotwendigkeit, daß man selbst mit dem leisesten Versuch von Moralisieren sich lächerlich machen würde. Gehaltener wirken Rubens' Männerbildnisse; der Wille zur Repräsentation wird hier zu einem Moment der Selbsterziehung und zum Bewußtsein innerer Verantwortlichkeit. Man betrachte nur den eigenen Kopf des Meisters: welch rassig volle Züge, phantasievoll, temperamentvoll, lebensdurstig und willensstark. Nichts, sollte man wähnen, bleibt solchem Menschen unerreichbar, und doch liegt um die großen mächtigen Augen ein ganz leiser Zug von Resignation und Müdigkeit, den man nicht übersehen darf. — Dagegen nun aber Rembrandt! Ihm ist alles zerscheitert, ihm war nach kurzem, bescheidenem Jugendglanz ein mühevoll ungewisses Leben



Abb. 56. Mrs. Kip. Radierung. 1904. (Zu Seite 47 u. ff.)

und ein entbehrungsreiches, schier schmachbedecktes Alter vorbehalten. Die Lebensfreude nimmt in seinem Werk einen nur kleinen Raum ein, aber wo sie hervorschäumt, da ist sie echt und glutvoll bis zum Zerspringen. Wahrlich dieser Mensch besaß nicht jenes edle Maß, das gleichsam die Wunderschale des Glückes birgt; ihm fehlte auch jener Sinn für das Normale und Einleuchtende, der den Erfolg, sei es bei der Menge, sei es bei den Weltgroßen, so hoffnungsvoll verbürgt. Rembrandts Bildnisse sind nicht für die „Welt“ gemalt. Allem repräsentativen Wesen weichen sie eher aus. Sie geben den Menschen nicht im üppigen Glanze des errungenen Glücks und des begnadenden Erfolgs, sondern sie malen ihn in seinem tiefsten Dasein: wie er vor sich selber ist, zwischen den vier Wänden seines Kämmerleins. Alle Trübheit, alle Lasten, alle Sorgen, alle Zweifel, die den Menschen bewegen und bedrücken, sind in diese Bildnisse mit hineingemalt. Aber dennoch vermag die Kleinheit des irdischen Jammers dieser Kunst nicht ihr Gepräge aufzudrücken. Es ist etwas darin enthalten und ausgedrückt, was alle Armseligkeiten überwindet. Vielleicht das Gefühl eines heimlichen Sieges oder das Bewußtsein einer philosophisch beruhigenden Erkenntnis — oder auch nichts



Abb. 57. Waldinneres. Gemälde. 1908. (Zu Seite 43.)



Abb. 58. Fräulein Rasmussen. Radierung. 1904. (Zu Seite 47 u. ff.)

von alledem — es ist vielleicht bloß der Kniff einer malerischen Beleuchtung, der hier die Rolle der Weltweisheit spielt; der aber von solch künstlerischer Allgewalt ist, daß wir uns ihm beugen müssen. Rembrandt ist der bezwingendste Maler des menschlichen Innenlebens, der jemals existiert hat. Was bei seinen Vorfahren noch grübelnde religiöse Mystik war, ist bei ihm rätseltiefes, menschliches Erleben, fast naiv in der Macht seiner Unmittelbarkeit. Sein Pinsel überläßt sich scheinbar bloß dem sehnsüchtigsten sinnlichen Schwelgen und dabei rührt er unwillkürlich an alle tiefsten Geheimnisse, die die Menschenbrust bewegen.

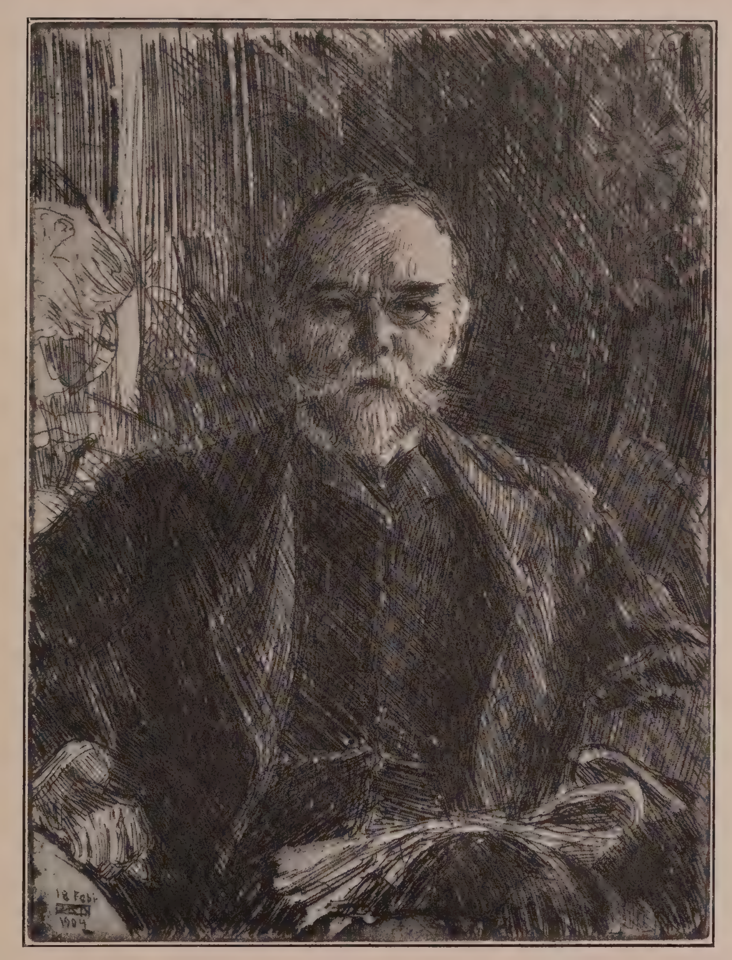
Wohl der größte Erfüller und Zusammenfasser vorausgegangener Entwicklungen und gleichzeitig, aus einem höchst persönlichen Temperament heraus, einer der spürsinnigsten Pfadfinder der Vollendung war Velasquez. Vor ihm war gleichsam das ganze Buch der Menschheit aufgetan. Ob Bettler oder König, ob jugendlich stolzer Grande oder kläglich verwachsener Hofzwerg, ob zarte blonde reifrockgeschmückte Prinzessin oder derber brauner Rüpel und Zecher — der Mensch, wie Gott ihn erschaffen, mußte ihm allemal Vorbild sein und der alles umschreibenden Kraft seines Pinsels erliegen. Man betont mit Unrecht bei Velasquez

an erster Stelle den Hofmaler; in allererster Linie war er Menschenmaler. Und sein Respekt vor der höfischen Maske, vor der oftmals grotesk-puppenhaften Erscheinung geputzter hirnloser Laffen verrät nur die Macht und Ehrfurcht des Malers, der an den Dingen, die seinem Auge sich darbieten, nicht deutelt oder krittelt. Darf man Velasquez „unpersönlich" schelten, weil ihm alles, was er malte, gleich wichtig war? Man sehe nur zu, wie sicher und bestimmt und mit feinstem wägendem Geschmack er innerhalb eines Bildes sehr bedeutende Unterschiede zu machen versteht — Unterschiede der Valeurs und der Farbengebung, der Lichtführung und Schattenvertiefung, der Deutlichkeit und der Verdunkelung. Kurz Unterschiede des malerischen Empfindens. Es ist gewiß sehr persönlich, wenn ein Maler die Welt der Erscheinung lediglich malerisch auffaßt und alle jene sozialen Vorurteile und Unterscheidungen, die er als Mensch aufs genaueste kennen und beachten mag, völlig beiseite setzt. Zweifellos hat Velasquez es vermocht, ein ganzes in sich abgeschlossenes Zeitalter durch die Kraft seiner künstlerischen Vergegenwärtigung zu dauerndem Leben festzubannen. Wohl die größte Tat, die einem Porträtisten gelingen kann.

Es ist seltsam, wie die Kunst, indem sie ihren Herrscherstab an Frankreich abgibt, ein ganz besonderes und neues Aussehen erwirbt. Vielleicht bezeichnet das Wort „galant" am kürzesten und schlagendsten diese spezifisch französische Eigenart. Schon in Bildern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts, ganz deutlich und hervorstechend aber auf denen des siebzehnten und achtzehnten, meldet sich jener Zug von sinnlich verführerischem Wesen, der auch heute noch in der französischen Kunst so unverkennbar hervortritt und für unser Empfinden zumal die Pariser Frauenwelt charakterisiert. Keine anderen Maler verstehen durch ihre Frauenbildnisse in dem Grade die Erinnerungen an Liebesempfindungen zu wecken wie die Franzosen. Um Mund und Augen ihrer Schönen schwebt es stets wie stille Verheißungen, etwas Lockendes, Süßes, Lüsternes schwillt uns zart und ver-



Abb. 59. Spielmann aus Mora. Radierung. 1904. (Zu Seite 30.)


Abb. 60. Senator Hay. Radierung. 1904. (Zu Seite 47 u. ff.)

führerisch entgegen. Das Gedächtnis und die Sehnsucht an genossene Liebesnächte liegt wie etwas Unvergeßliches und Unverlierbares mit einem unaussprechlichen Hauch auf den französischen Frauenbildnissen. So bewahrt etwa die königliche Gemäldegalerie in Berlin das Porträt der Maria Mancini von Pierre Mignard. Es ist schwer auszudrücken, was solch ein französisches Bild des siebzehnten Jahrhunderts vor anderen Frauenbildnissen dieser Zeit, z. B. selbst vor van Dyck, dem berühmten Charmeur, an prickelnden Reizen voraus hat. Die „Maria Louise de Tassis" der Wiener Liechtensteingalerie hat gewiß schon etwas Ähnliches, Verwandtes. Indes, bei aller Liebenswürdigkeit und Huld gibt es auf diesem Bilde doch etwas Keusches, Unnahbares, das verwegene Gedanken in Bande schlägt. Bei dem Bilde von Mignard hingegen, so vornehm und mondain es in der malerischen Haltung ist, spielt doch alles, wie mit einer letzten zartgelösten Regung, um den Reiz des Verbotenen herum. Die männlichen Empfindungen werden nicht beschwichtigt, sondern ganz leise und verstohlen aufgeweckt. Gerade nur so viel und so wenig, daß man dem Bilde selbst keinen Vorwurf machen kann. Oder François Bouchers pelzgeschmückte Schöne des Pariser Louvre, eines der reizendsten Rokokobilder. Hier ist die Sprache der Augen noch beredter und flammender und dabei so süß verstohlen, daß alle Reize heimlichen Glücks uns zuzuwinken scheinen. Auch der Mund hat etwas Weichgewölbtes und Verheißungsvolles, und um die Nasenflügel bebt ein kleines schelmisches Zittern. Man müßte sie alle nennen, die Watteau, Greuze und Fragonard, um immer wieder den gleichen erotischen Schimmer in der französischen Frauendarstellung jener Zeit zu konstatieren. Bezeichnend ist, daß ein weiblicher Bildnismaler, wie die berühmte Madame Vigée-Lebrun, dieser traditionellen französischen Liebesverheißung einen weit geringeren Ausdruck gibt. Am wenigsten auf ihren doch so reizvollen Selbstbildnissen, deren dunkle Augen seltsam kalt blicken. Auch die schöne Madame Récamier war bekanntlich in ihrem Lebenswandel eine ziemlich kühle Dame, und die Maler (Jacques Louis David und François Gérard)

hatten, trotz der verführerischen Stellungen, die sie der bloßfüßigen Weltdame zu geben wußten, ihre Not, diesen seelenlosen schönen Augen ein wenig Schmelz der Versprechung hinzuzudichten. —

Endlich sprang die Kunst der Bildnismalerei auch nach England hinüber. Hier hatten hervorragende Ausländer wie Hans Holbein und Anton van Dyck eine Tradition geschaffen, auf der dann die Einheimischen Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, George Romney, Lawrence, Hoppner usw. mit selbständigem Können weiterbauten. Das englische Bildnis des achtzehnten Jahrhunderts unterscheidet sich vom französischen prinzipiell dadurch, daß es aus der Enge des Alkovens und des Salons in die Weite gepflegter Naturparks hinaustritt. Es ist noch nicht der Schritt in die Natur selbst, aber doch immerhin ins Freie. Andere Lichttönungen ergeben sich hierdurch, und auch andere seelische Faktoren. Das Gesellschaftsmäßige ist durchaus herrschend; es ist jedoch mit mehr äußerer Freiheit, wenn auch vielleicht noch größerer innerer Gebundenheit ausgestattet. Ein ganz kleiner Schimmer der französischen Erotik wird mit hinübergenommen, aber durchaus ladylyke umgestaltet. Diese englischen Damen blicken weniger verführerisch und werbend als schmachtend und morbid. Alles ist versteckter, heimlicher bei ihnen; vielleicht komplizierter und gefährlicher. Dazu sind die Teints rosig, die Augen licht, niedliche kleine Hunde dienen gern als Spielzeug, Rosen und Hyazinthen duften auf allen Wegen.

Auch die Engländer haben in ihrer Art das Weib entdeckt und ihm etwas von jenem Hauch verliehen, den wir die moderne Seele nennen.

Es ist seltsam, die Fülle blühender Überlieferungen, die in der europäischen Malerei existierte, just um die Zeit einem gewissen Grad von Erstarrung verfallen zu sehen, da der Mensch selbst, mehr als in allen vorigen Jahrhunderten, sich zu seiner inneren und äußeren Freiheit durchgerungen hatte und aus den Umwälzungen der französischen Revolution, mit neu- und weitentspannten Zukunftshoffnungen, tatenlustig auf den Schauplatz trat.

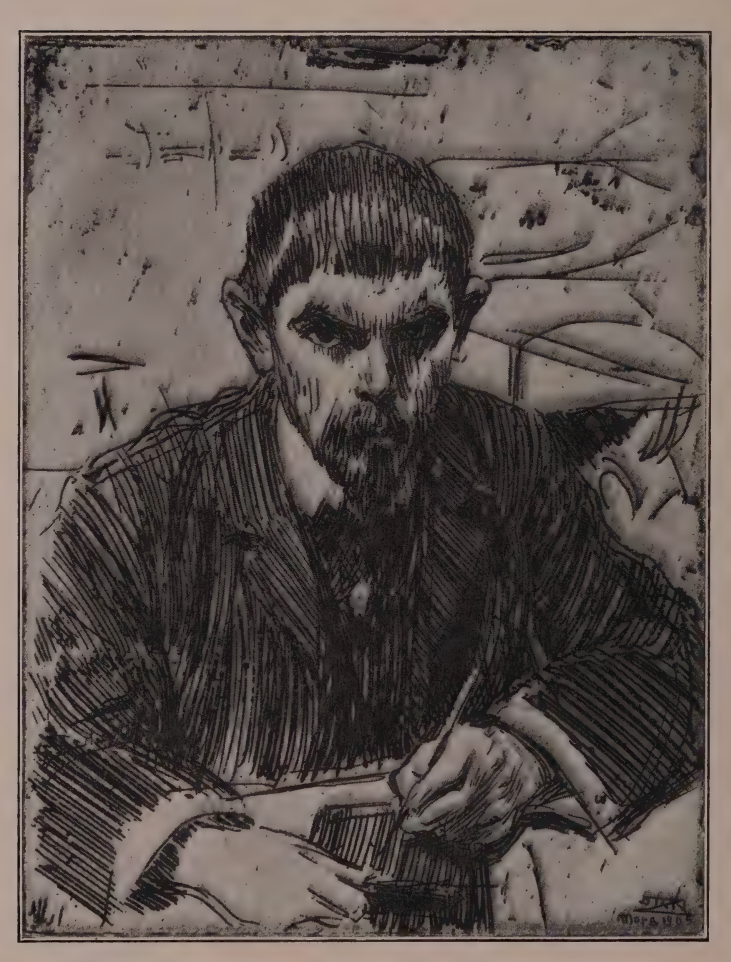


Abb. 61. Albert Engström. Radierung. 1905. (Zu Seite 47 u. ff.)



Abb. 62. Schlosser bei der Arbeit. Gemälde. (Zu Seite 30.)

Freilich dem allzu tumultuarischen Rausch waren sehr bald die Ernüchterung und die Reaktion gefolgt. Für die Kunst bedeutet die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, alles in allem, ein akademisches Zeitalter. Gerade weil sehr viel von der besten Tradition, zumal in Deutschland, von den Stürmen der Zeit zertrümmert worden war und hierdurch eine gewisse Unsicherheit um sich gegriffen hatte, fühlte man um so stärker die Verpflichtung, das Gerettete zu bewahren, und in emsiger etwas enger Arbeit zweckmäßig fortzubilden. Selbst in Frankreich, wo mit David ein zeitgemäß vernüchterter Klassizismus zur Herrschaft gelangt war, zeigte man sich bestrebt, jegliches Übermaß peinlichst zu meiden und in gesicherten und schulmäßigen Bahnen sich vorwärts zu bewegen. Gelegentliche wilde Putsche der romantisch gärenden Jugend, soviel Staub vorübergehend damit aufgewirbelt wurde, vermochten an dieser allgemeinen Tendenz der Zeitbewegung kaum etwas zu ändern. „Das Ganze sammeln“ war die Losung der Epoche. Der eigentliche repräsentative Ausdruck dieser künstlerischen Zeit war Jean Auguste Dominique Ingres, ein starker Könner und eiserner Wille, der das Vorhandene gut zusammenhielt und auf einen zeitgemäßen, klaren, selbstsicheren, doch auch ziemlich kalten Ausdruck brachte. Ihm gegenüber blieb ein so stürmischer Geist wie der geniale Delacroix mehr oder weniger ein Frondeur. Ingres ist durchaus ein Typus, der in der Entwicklung der modernen Bildnismalerei von mächtigstem Einfluß blieb. Alles klassisch Geschlossene, stilvoll Vollendete geht auf ihn zurück. Er ist auch der Ur- und Vorvater der heutigen stilisierenden Bewegung. Delacroix hingegen ist der Prototyp des Revolutionärs, und wenn auch die Zeit seine romantischen Tendenzen verlassen hat, so ist sie doch überall, wo sie in kühnerem Sinn neuschöpferisch sich zeigte, mit ihm in geistig enger Fühlung geblieben. Ein zweiter, vielleicht noch mächtigerer Schutzheiliger aller Stürmer und Neuerer,



Abb. 63. Frau Betty Nansen. Radierung. 1905. (Zu Seite 47 u. ff.)

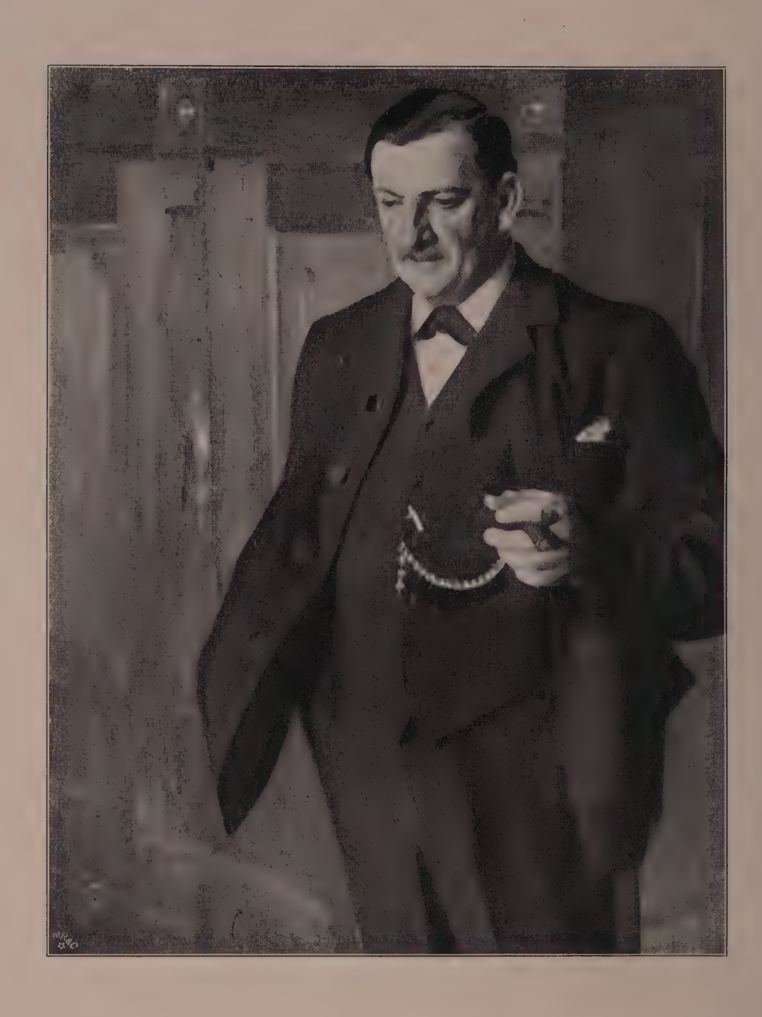


Abb. 64. Herr W. Olsson. Gemälde. 1906. (Zu Seite 47 u. ff.)

wurde ein bereits seit längerer Zeit verstorbener, spanischer Maler, ein Zeitgenosse Goethes, der in seiner Epoche etwas vereinsamt dastand und wohl erst ein Menschenalter nach seinem Tode langsam wieder zu allen Ehren aufstieg: Francisco Goya. In ihm hatte noch etwas von der Tradition des Valesquez gelebt, freilich ganz durchtränkt mit dem roten Blute der modernen Demagogie. Wie man bei Valesquez immer, bei vornehm und gering, das Gefühl des Respektes spürt, das den Maler bei seiner Schöpfung durchdrang, so wird man bei Goya selten den Eindruck einer gewissen Hohnstimmung los, mit der er sich über sein Modell zu stellen liebte. Ein Glück, daß wenigstens sein malerisches Gewissen solchen Seelenregungen nicht unterlag; daß vielmehr eine ungeheuere Gewalt des Temperamentes schöpferisch in seinen Pinsel floß und Gestalten auf die Leinwand



Abb. 65. Sklavin. Gemälde. 1908. (Zu Seite 43.)

warf, die in ihrer sinnlichen Eindrucksfähigkeit unvergeßlich bleiben. Es war jedenfalls kein Zufall, daß die unruhige Jugend derer um 1860 mit Vorliebe auf Goya zurückgriff; an ihrer Spitze Edouard Manet, der als ein echter Jünger des großen Spaniers vor uns dasteht.

Aber Manet ist gehaltener, geschlossener, gebändigter. Dieser Neuerer und Umstürzler frappiert vor allem durch seine großartige und monumentale Selbstbeherrschung. Obgleich er in der Anwendung aller Kunstmittel, die er verwendete, auf den Sinn ihres Ursprunges zurückging und so im wahren Sinne der Neuentdecker einer malerisch-durchdachten Ausdruckssprache wurde, verlor er sich doch nie an ein vages Experimentieren, sondern trug, wenn er vor der Staffelei stand, gleichsam immer ein Gefühl seiner Ewigkeitsverpflichtung in sich. Seine Bildnisse, auch wo er beliebige Bürgerexistenzen oder eine Schenkmamsell mit lasterhaftem Gesichtsausdruck malte, haben stets einen Zug ins Große und Gemeingültige. Man fühlt: diese Menschen müssen so sein, sie haben nichts Zufälliges an sich. Bei alledem war das Auftreten Manets von solch überraschender Neuheit, daß es weithin Anstoß erregte und in dem ruhigen, man möchte fast sagen konservativen Grundzug seines tieferen Wesens von den Zeitgenossen nicht verstanden wurde. Heute hat Manet bei den künstlerisch Aufgeklärten die Geltung eines Klassikers. Und diese kommt ihm in vollem Maße zu: er ist der Klassiker der Moderne. Gerade auf dem Gebiete der Bildnismalerei liegt Manets vorwiegende und unerschütterliche Bedeutung. Was die andern neben ihm geleistet haben, vor ihm Courbet und Daumier, Corot und Millet, nach und neben ihm Monet, Degas, Gauguin, Toulouse-Lautrec, streifte ebensosehr andere Gebiete der Kunst. Wenn schließlich ein Mann wie Bonnat als Bildnismaler für eine gewisse Zeitphase zu fast noch höherem Ruhme und jedenfalls allgemeiner Gesuchtheit gelangt war, so darf uns dies nicht darüber täuschen, daß dieser Maler mit Manet in keiner Weise in einem Atem genannt werden darf und jeden-

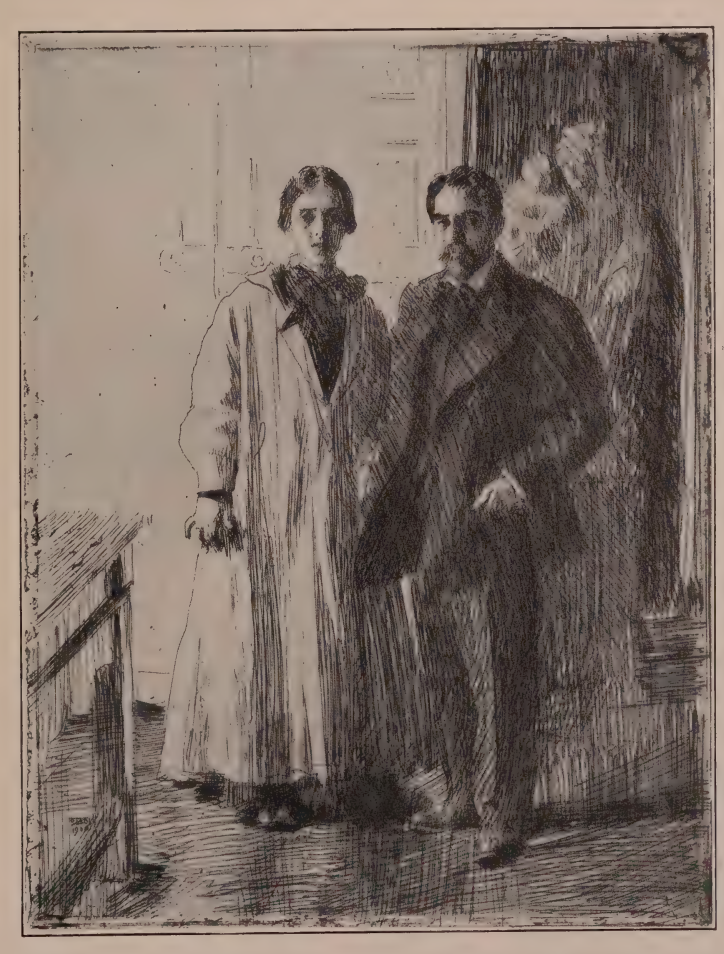


Abb. 66. Mr. und Mrs. Alberton Curtis. Radierung. 1906. (Zu Seite 85.)



Abb. 67. Oelsboſtintam. Gemälde. 1906. (Zu Seite 47 u. ff.)

falls nur eine achtenswerte Mittelmäßigkeit bedeutet.

Bonnats zeitgenöſſiſcher Rivale in Deutſchland, Lenbach, war dieſem an Genialität jedenfalls bei weitem überlegen. Lenbach war ein Menſch und Maler von allſeitig großem Zuſchnitt und iſt doch nichts weniger als ein Bahnbrecher, ja nicht einmal ein Moderner, vielmehr der letzte große Epigone. Der Linie Manet, die überall auf die Urſprünge zurückgreift, gehört er nicht an. Das Frappierende und Eindrucksvolle ſeiner Erſcheinung darf nicht darüber hinwegtäuſchen, daß dieſer Maler faſt ausnahmslos mit abgeleiteten Mitteln arbeitete. Er verdankt mehr dem Galerieſtudium als der Natur. Indes was auf dieſem Wege zu leiſten iſt, hat er geleiſtet. Er war, wie er auch war, eine echte Perſönlichkeit. Und vor allem hatte er als Bildnismaler den echten Tick für fremde Perſönlichkeiten. Er wußte den Menſchen, die er malte, den Stempel der Bedeutſamkeit, jedenfalls der Eigenart aufzuprägen. Groß und rühmenswert war mitunter in etwas heiklen Fällen ſeine künſtleriſche Redlichkeit; ſo in den wahrhaft unerſchrockenen und dokumentariſchen Bildniſſen, die er von den erſten drei deutſchen Kaiſern malte. Und durchaus verehrungswürdig iſt ſein immer erneuertes Ringen um das Feſthalten der elementariſch-gewaltigen Antlitzzüge des eiſernen Kanzlers. Am wenigſten ſympathiſch iſt Lenbach als Frauenmaler; er hat hier mitunter einen Zug von Lüſternheit, der ihn den Franzoſen nähert, ohne daß er doch der geiſtigen galliſchen Grazie dabei Herr geweſen wäre.

In einem wunderlichen Gegenſatz zu Lenbach lebte mit ihm in der gleichen Stadt, ſpäter auf dem Lande in der Nähe dieſer Stadt, der aus Köln gebürtige Wilhelm Leibl. Wie Lenbach die Hohen, ſo malte er die Geringen. Aber er malte ſie mit einem Gefühl der Andacht und der maleriſchen Verehrung, das manchmal etwas Religiös-Zwingendes hat. Auch Leibl wurzelt tief in Traditionen. Es iſt etwas von der makelloſen künſtleriſchen Redlichkeit und Einfalt der alten, niederdeutſchen Meiſter, etwa eines Bartholomäus Bruyn, mit ihm wieder in die Welt gekommen. Aber in ſeinem Ringen und in ſeiner Verwen-

dung der künstlerischen Mittel zählt Leibl zu den entschlossensten Modernen. Lebte Lenbach wie ein Fürst, so Leibl wie ein Bauer. Aber diese bäuerlich einfache Existenz war ein tiefer und notwendiger Ausdruck seines Wesens und entsprach in jeder Hinsicht seiner künstlerischen Überzeugung. Nur vor der ganz unberührten, unangetasteten Natur vermochte ein Leibl diejenigen Töne und Ausdrucksmittel zu finden, deren er zur Ausübung seines künstlerischen Gestaltungsdranges bedurfte. Mit einer unendlich zähen Geduld setzte er Strich bei Strich, Ton bei Ton, mit handwerklicher Gewissenhaftigkeit, bis das Bild fertig war und dann eine solch reine Frische offenbarte, als sei es soeben aus der Hand des Weltschöpfers hervorgegangen. Leibl bedeutet als malerischer Gestalter der armen bayrischen Bauern mindestens das gleiche, vielleicht noch mehr wie Zorn als der Schilderer der Bewohner Dalekarliens. Jedenfalls besteht ein direkter und innerer Zusammenhang zwischen den beiden Meistern, der hier nicht übersehen werden soll.

In ebenso eigentümlichem Gegensatz wie Lenbach, wenn auch unter völlig geänderten Voraussetzungen, verhält sich zu Leibl ein anderer deutscher Maler von führender Bedeutung, der Berliner Max Liebermann. Er gehört als Künstler vielfach dicht an die Seite von Leibl, wenn er auch als Mensch eher eine äußere Stellung, wie sie Lenbach innehatte, einnimmt. Der geistvolle nervöse Großstädter, mit dem prickelnden Temperament und der sprühenden witzigen Laune, wäre wohl in einer Umgebung, wie sie Leibl um sich hatte, gar nicht denkbar. Und doch ist auch Liebermann, aus einem echten und unbezwingbaren Drang seiner Natur, ein Maler armer Leute geworden, und deren durchaus ehrlicher Gestalter. Es war dies nicht ganz so selbstverständlich, bei ihm wie bei Leibl, es lag ein wenig Frondierungslust und sozialistische Laune darin. Überhaupt ist Liebermann eine durch und durch moderne Natur, und dies gibt ihm seine grundlegende



Abb. 68. Die Flickarbeit. Radierung. 1906. (Zu Seite 46.)

Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der neueren deutschen Malerei. Er war frühzeitig mit allen technischen Errungenschaften der modernen Franzosen und Holländer vertraut und ist der erste starke und tief überzeugte Herold Manets in deutschen Landen. Als Porträtmaler geht Liebermann am ersichtlichsten auf Frans Hals zurück. Er besitzt etwas von dem Ehrgeiz, in dessen salopper und zugleich sinnlich überzeugender Weise die Menschen auf die Leinwand zu flitzen. Indes hat er sich mit den Jahren doch sehr beruhigt und kam hierdurch in gewisser Hinsicht Manet näher, insofern er etwas von dessen monumentalem Gesamtaufbau anstrebt und erreicht. Liebermann zeigt sich in seinen Bildnissen als ein außerordentlicher Menschenkenner und tiefdringender, vor nichts zurückschreckender Beobachter. „Liebenswürdigkeit“ liegt ihm gar nicht; eher malt er mitunter ein Bildnis als verstecktes, geistsprühendes Pamphlet. Er hat mehr, als man denken sollte, Berührungspunkte mit Harden. Für die künstlerische Entwicklung Berlins jedenfalls ist Liebermann, nachdem er in der Öffentlichkeit die Erbschaft Menzels angetreten hat, der wahre Mann des Schicksals geworden.

⊠ ⊠ ⊠

Wir hörten bereits, daß Liebermann dem Freundeskreise Zorns zuzuzählen ist (Abb. 25 u. 26) und in der Tat gründen sich beide, mit gänzlich verschiedenartiger Persönlichkeit, auf sehr verwandte künstlerische Voraussetzungen. Beide haben in ihren Entwicklungsjahren die gleiche pariserische Luft eingeatmet und, in ziemlich verwandter Weise, die in der Seinestadt empfangenen Anregungen in ihre Heimat übertragen. Im ganzen freilich hat Liebermann modischen Strömungen gegenüber mehr Rückgrat bewiesen als Zorn. Er hätte wohl kaum je die Gunst amerikanischer Millionärskreise erworben. Es verdient indes betont zu werden, daß der Porträtmaler Zorn seine Salon-



⊠ Abb. 69. Ida das Modell. Radierung. 1906. (Zu Seite 46.) ⊠



Abb. 70. Tanz in Gopsmor. Gemälde. 1906. (Zu Seite 33.)



Abb. 71. Rodin. Radierung. 1906. (Zu Seite 85.)

beliebtheit nicht etwa schwächlicher Nachgiebigkeit, sondern vor allem seiner bravourösen Technik verdankt. Man darf ja die Kultur jener reichen Kreise keineswegs unterschätzen. Sicher, sie beanspruchen ein gewisses Entgegenkommen. Aber viele Einzelne sind doch in Kunstdingen sehr bewandert, kennen vielleicht mehr als mancher arme Kunstschreiber die großen Museen Europas, gehen wohl auch in den Ateliers gefeierter Künstler freundschaftlich aus und ein und haben sich hierdurch mitunter ein wohlbegründetes Urteil über Gut und Schlecht bei künstlerischen Leistungen erworben. Auch haben manche den Ehrgeiz, die beratende Stimme akkreditierter Kunstkenner zu hören und sich, wie in ihren Urteilen, so in ihren Aufträgen und Ankäufen danach zu richten. So existieren heute nicht wenige Maler, die mondaine Porträts mit Schick und Verve, mit künstlerischem Schmiß und wahrhaft blendenden Mitteln herzustellen wissen. Dies verstand bereits in unübertrefflicher und geistvoller Weise der gewiß von höchstem Künstlerstolz erfüllte Whistler. Auch Watts hat es niemals verschmäht, der Nobilität seines Landes mit dem Pinsel zu huldigen, und Herkomer hat es von ihm gelernt. In Paris aber führen Boldini, Gandara Blanche, Caro-Delvaille u. a. das Zepter über die Gesellschaft. Vor allem jedoch ist Sargent zu nennen, Zorns größter internationaler Konkurrent. Ein Maler von eminentester Geschicklichkeit, großartigstem Können und sicherstem Geschmack. Es wäre gewiß von größtem Interesse, einmal auf einer Ausstellung je einen Saal Zornscher und Sargentscher Bildnismalereien nebeneinander zu sehen. Vermutlich würde Sargent hier als der Raffiniertere und Elegantere abschneiden; in Zorn aber würde man in vielen Fällen noch einen erquicklichen Hauch von Naturburschentum herausspüren.

Es ist vielleicht auf keinem Gebiet schwieriger, eine starke künstlerische Ursprünglichkeit zu behaupten als auf dem des Porträts. Die Bildnismalerei verlangt von ihren Meistern vor allem eine große Selbstentäußerung. Sie sollen sich ganz in das innere Leben und in die äußere Erscheinung einer fremden Person hineinfühlen und das gewonnene Ergebnis mit einem hohen Grade von Sach-

lichkeit und Objektivität mit Überzeugungskraft zum Ausdruck bringen. Trotzdem haben die Großen es jederzeit verstanden, aus der intensiven Hingabe an fremde Naturen gleichsam einen neuen Ausdrucksquell für ihr Eigenstes, Stärkstes und Persönlichstes zu finden. Und man kann sagen: ein Porträt hat um so höheren künstlerischen Wert, je mehr es, außer den Gemalten, den Maler selbst charakterisiert. In Zorn steckt, wie wir erkannt haben, vor allem eine gesunde Volksnatur, voll starker naiver und prägnanter Anschauung. Je mehr wir diesem Grundzug seines Wesens in seinen Bildnissen begegnen, um so höher und näher werden diese uns stehen.

Zuweilen ist es dem Künstler in einem Porträt gelungen, in ganz eminenter Weise die Kongruenz zwischen sich selbst und seinem malerischen Thema zu finden; vielleicht am glänzendsten in einem Bildnis vom Jahre 1892, das unter dem Namen „Ein Toast“ bekannt ist (Abb. 12) und einen Herrn Harald Wieselgren, Präsident der Gesellschaft „Idun“, des Sammelpunktes der Stockholmer Intellektuellen, vor Augen führt. „Der Stifter der berühmten Gesellschaft und ihr bedeutendster Repräsentant,“ schreibt Carl G. Laurin in der „Kunst für Alle“, „hält in der Morgenstunde — das Licht der Morgendämmerung beginnt über den Lampenschein zu siegen — noch eine Rede. Zorn hat die beinahe übermütige Üppigkeit, das Fließende in der bald gutmütigen, bald sarkastischen Beredsamkeit des außerordentlich geistreichen Mannes in vorzüglicher Weise zum Ausdruck gebracht. Wieselgren lebt in diesem historischen Porträtbild für immer.“



Abb. 72. Anatole France. Radierung. 1906. (Zu Seite 85.)

Harald Ossian Wieselgren war Vorstand der Nationalbibliothek von Stockholm und Begründer der nach der Jugendgöttin „Iduna“ benannten, aus Männern der Kunst und Wissenschaft zusammengesetzten Gesellschaft. Er ist im Jahre 1835 geboren und 1906 gestorben. Der Dargestellte befindet sich also auf dem Zornschen Bilde, worauf man wegen des mächtigen weißen Patriarchenbartes nicht schließen würde, im Alter von siebenundfünfzig Jahren. Freilich ist er sonst in seinem ganzen

Äußeren ein Typ von breiter, unverwüstlicher Lebenskraft. Mit seinem wohlgepflegten Bauch, über dem eine massive Goldkette baumelt, stößt er förmlich aus dem Bild heraus; und auch die beiden Hände, von denen die Linke eine frisch angerauchte, nach vorzüglicher Qualität ausschauende Zigarre hält, die Rechte das halbgeleerte Toddyglas umklammert, wachsen dem Beschauer leibhaftig entgegen. Auf diesem zugleich behäbigen und frohbeweglichen Rumpf sitzt nun des Dargestellten eigenartiger und imponierender Kopf. Der erste Eindruck ist Ehrwürdigkeit. Doch bei näherem Hinblicken sieht man um die halbeingekniffenen Augen die Geister der Verschmitztheit und Schalkhaftigkeit blitzen. Die starkgebogene Nase senkt sich witzspürend in den dichten Weißbart, und hinter den zum großen Teil verdeckten Lippen ahnt man eine besondere Art von verborgener Schelmerei. So steht der Mann vor uns da, und wir glauben seinen Toast zu hören, der gewiß in liebenswürdigster und heiterster Form eine Anzahl boshaft-feiner und wohlgeschliffener Spitzen vorbringt, die zweifellos allgemeines Gaudium erregen und von den Betroffenen selbst fröhlich mitbelacht werden. Einige der Herren der Gesellschaft werden auf dem Bilde hinter dem Redner sichtbar, und es scheint durchaus, daß diese ernsten und würdigen Männer von der im Umkreise herrschenden Fidelität sich gutwillig haben mitergreifen lassen. Wir können verraten, wer die im Hintergrunde Dargestellten sind. Der erste Kopf, der über das schon sanft gelichtete Haupthaar Wieselgrens emporragt, gehört dem berühmten Forschungsreisenden Baron A. E. Nordenskjöld. Unter ihm wird im Profil der Archäologe Hans Hildebrand sichtbar. Dahinter blickt uns mit breitem, vergnügten Schmunzeln der Medizinprofessor Axel Key (wohl ein Bruder von Ellen Key) offenherzig an. Der langbärtige Mann mit dem Tolstoikopf endlich, der in der linken oberen Ecke noch gerade teilweise sichtbar wird, ist der ehemalige Finanzminister C. F. Woern. So verbringen wir also, dank dieses in jeder Hinsicht meisterhaften Bildes, gleichsam eine angeregte und fröhliche Nacht in der geistig erlesensten Gesellschaft der schwedischen Hauptstadt. Mit großer Frische und malerischer Schlagkraft, in breiten Pinselzügen und voll lebendiger Farbe ist es Zorn hier gelungen, ein Stück echten und schäumenden Lebens im Bilde auf lange Zeiten hinaus festzuhalten. Er hat hier in der Tat etwas ganz Vortreffliches, vielleicht im Bildnisfache sein Allerbestes gegeben. Die Komposition des Ganzen, mit der den Vordergrund so breit und machtvoll beherrschenden Hauptperson und dem durch die Nebenköpfe auf der einen, durch Tür und Wand auf der andern Seite pikant geteilten Hintergrunde, ist schlechtweg bewundernswert. Und alles Leben dieses Bildes quillt im malerischen Sinne nach echter Künstlerart aus der Lebendigkeit des Lichtes, das sich regsam über alles ergießt. Wie reizend und eindrucksvoll ist beispielsweise, ohne doch im mindesten störend herauszufallen, ein Nebending wie das von Wieselgren gehaltene Glas gemalt mit dem lustigen Reflex auf seiner hinteren Rundung. Das Bild ist ein Jahr später von seinem Meister auch radiert worden; doch war es in diesem Falle nicht möglich, die volle und unübertreffliche Wirkung der malerischen Urschöpfung auf reproduktivem Wege wieder voll zu erreichen.

Sonst freilich hat Zorn, gerade im Porträtfach, durch die Radierung durchaus Gleichwertiges mit den Ölbildern geschaffen. Wir werden in unserer Betrachtung ebensooft auf seine Schabkunstblätter wie auf seine ausgeführten Gemälde zurückzukommen haben. So sei gleich im Anfang dieser Betrachtung eine entzückende Radierung, deren gemaltes Urbild leider in amerikanischen Privatbesitz verschlagen ist, namhaft gemacht: „Die Zigarettenraucherin“ vom Jahre 1891. Als zeichnerisches Meisterstück steht dieses Blatt ebenbürtig neben der von uns bereits gepriesenen „Rosita Mauri“. Sie ist nicht ganz so verwegen in der Technik gehalten, wenn auch die breiten, energischen Strichlagen genugsam das stürmische Temperament des Zeichners verraten. Was aber Zorn hier vor allem gelungen ist, ist der Eindruck des Duftigen, Mädchenhaft-Weichen im anmutig gerundeten Gesicht der dargestellten jungen Person. Auch wie die Haare ein wenig verwühlt



Abb. 73. Schwedische Hirtin. Gemälde. 1908. (Zu Seite 36.)



Abb. 74. Christnacht. Gemälde. 1906. (Zu Seite 30.)

um die Stirn liegen, oder wie die Finger der Hand mit kecker Grazie die Zigarette halten, ist mit ebensoviel Leichtigkeit als Treffsicherheit hingesetzt. Und ebenso gelungen ist auch die Charakteristik. Man spürt den ganzen seligen und gehobenen Stolz dieses jungen nordischen Geschöpfes, das (gewiß in Herrengesellschaft) etwas für damalige Zeiten so Kühnes vollbringt wie zu rauchen. Ihre leuchtend aufgeschlagenen Augen und ihre selbstbewußt lächelnden weichen Lippen verraten,



Abb. 75. Die Brautjungfer. Radierung. 1906. (Zu Seite 34.)

wie der von ihr erzeugte Rauch sie in eine Art leichter Selbstberauschung versetzt. Eine verwandte Stimmung, wenn auch erheblich gemildert, zeigt die 1900 radierte „Klavierspielerin“ (Abb. 43), die, als für Zorns Gesamtart charakteristisch, hier gleich mit angeführt sei. Es besteht äußerlich eine kleine Ähnlichkeit mit der „Zigarettenraucherin“, und man ist versucht, auf das gleiche, nun um neun Jahre reifer erblühte Modell zu schließen. Die Haltung des Kopfes ist eine sehr verwandte, und auch hier ist jener Ausdruck einer leichten Selbstberauschung spürbar. Es ist jedoch diesmal nicht der Rauch, sondern die Musik, die eine solche Stimmung erzeugt. Die Dame begleitet die Töne des Klaviers mit leisem Singen — man möchte vermuten, sie singt für sich ganz allein, fern von jedem Lauscher. Das Blatt ist darum so vortrefflich, weil alles Wesentliche mit soviel knapper Bestimmtheit und doch mit einer gewissen fülligen Anmut wiedergegeben ist. Auch ist die Figur mit graziöser Haltung aufs beste in den Rahmen komponiert und hierdurch der bildmäßige Eindruck des Blattes verstärkt worden.

Wenn man an Zorns schwedische Porträts denkt, so erinnert man sich gewiß vor allem der bekannten und vielgerühmten Bildnisse, die er verschiedenen Personen des schwedischen Königshauses gewidmet hat. Soll man ihn darum einen Hofmaler nennen? Dieses Wort hat heutzutage einen nicht immer freundlichen Nebengeschmack, als ob ein Künstler, der Persönlichkeiten eines königlichen Hofes malt, hiermit zugleich etwas von seiner künstlerischer Freiheit und Selbständigkeit aufgeben müßte. Daß dieses manchmal vorkommt, daß es in manchen Fällen recht nahe liegt, darf gewiß nicht geleugnet werden. Es existieren aus älterer, ganz besonders aber aus neuerer Zeit zahllose Fürstenbildnisse, die künstlerisch völlig belanglos sind. Indes ist es ja wohl nicht nötig, die Kunstgeschichte nach Gegenbeispielen auszuplündern, da diese allerorten wohlfeil zu haben sind. Unter den Malern der Neuzeit, die in die Lage kamen, Künstlerstolz von Königsthronen zu behaupten,

darf sich Anders Zorn jedenfalls mit hohem Anstand blicken lassen. Freilich hatte er das Glück, sich einem Königshause gegenüberzusehen, das nicht nur unangekränkelt und aufrecht, in schöner menschlicher Blüte dasteht, sondern auch in hervorragendem Maße seinen Sinn und Respekt für die Kunst jederzeit bekundet hat. Der König selbst, ein Dichter und Weiser; einer seiner Söhne, der von uns wiederholt genannte Prinz Eugen, einer der feinfühligsten und selbständigsten der modernen schwedischen Maler. Zorn hat den verstorbenen König Oskar II. im Jahre 1898 gemalt (Abb. 8). Er hat es verstanden, den Ausdruck königlicher Hoheit mit dem von natürlicher menschlicher Würde und geistiger Überlegenheit zu vereinen. Der König sitzt in einem goldgeschmückten Prunksessel ein wenig steif geradeauf gerichtet und doch nicht ohne vornehme Behaglichkeit, die Hände im Schoß mit einer ungezwungenen Gebärde von Energie gekreuzt. Er trägt schwarzes Gesellschaftskleid, dazu über der mit weißer Krawatte geschmückten leuchtenden Hemdbrust ein breites hellblaues Ordensband. Der Kopf ist gebieterisch, wenn auch nicht ohne eine gewisse Leutseligkeit gehoben, das Gesicht zeigt den Ausdruck angespannter Aufmerksamkeit, die klugen und bedeutenden Augen unter der hochgewölbten Stirn blicken freimütig und furchtlos geradeaus. Wenn man nicht wüßte, wen der Gemalte darstellt, man würde jedenfalls auf einen irgendwie gebietenden Herrn schließen, und gewiß auf einen, der seinem Amte gewachsen ist. Dabei liegt etwas in hohem Grade Menschlich-Sympathisches, weil, bei aller Majestät, Einfaches und Ungezwungenes in der Gesamterscheinung. Koloristisch ist das Bild mit glücklicher Lebhaftigkeit zusammengestimmt. Zu den schwarz-weiß-goldenen Haupttönen kommen das dunkle Grün der Tapete, das lichte Blau des Ordensbandes und der rosige Fleischton von Kopf und Händen. Das gibt einen nicht alltäglichen, nicht farbenarmen und doch überzeugenden Akkord. — Im gleichen Jahre hat Zorn König Oskar radiert; in einer ganz neuen Komposition. Es ist ein Brustbild

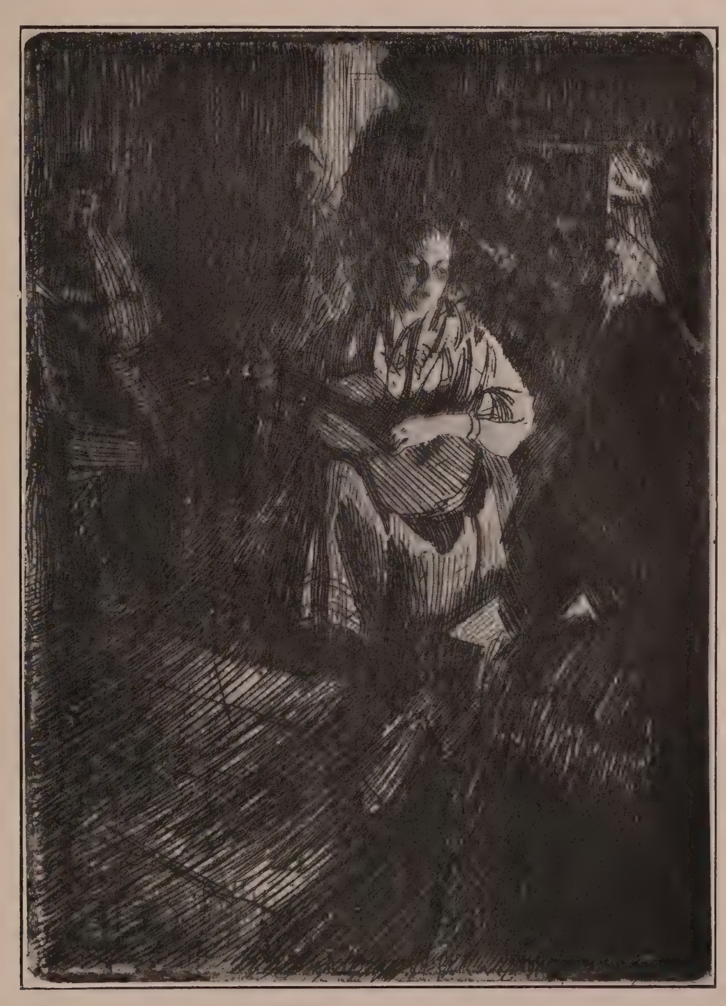


Abb. 76. Hausmusik. Radierung. 1906. (Zu Seite 33.)

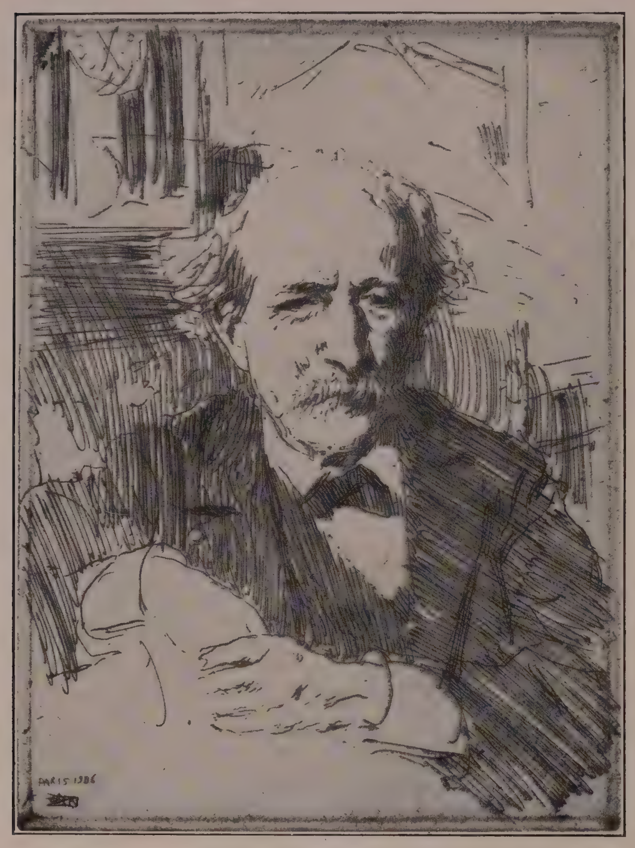


Abb. 77. Mr. Berthelot, Chemiker und Unterrichtsminister. Radierung. 1906. (Zu Seite 84.)

in dreiviertel Profil nach rechts. Der König ist als Seemann dargestellt. Er sitzt in einem Korbstuhl, und man sieht hinter ihm Kessel und Röhren eines Meerdampfers und hinter der Schiffsbrüstung, mit leichten Strichen angedeutet, ein Stück See und eine schwedische Schärenlandschaft. Auch dieses Bild ist ganz vortrefflich und vielleicht dem offiziellen Ölbilde noch vorzuziehen. Der Kopf, ohne in effektvolle Beleuchtung gesetzt zu sein, beherrscht mit seinen wuchtigen und edlen Formen den Gesamteindruck. Das Zwanglose der kräftigen Radierstriche und die salopp gehaltenen Umrißlinien erhöhen den Eindruck des Patriarchalisch-Behaglichen und Unzeremoniösen. Man spürt: dieser König ist nicht von der Sorge eines unablässigen glanzvollen Repräsentierens behelligt, er ruht sicher und selbstbewußt in sich selbst und läßt andere in ihrem Kreise gerne leben und gelten.

Auch das Bildnis des Prinzen Karl von Schweden in der Offizieruniform der „Leibgarde zu Pferde" fällt ins Jahr 1898 (Abb. 17). Es ist noch um einen Grad ungezwungener als das Königsbildnis; zeigt vor allem einen flotten, schneidigen und kühnen jungen Offizier, dessen ernste Gesichtszüge Entschlossenheit und Mannhaftigkeit verraten. Ein schöner vortrefflich gewachsener und kräftig gebauter junger Mann, in elastischer Haltung, steht vor uns da, die Rechte leicht in die Hüfte gestemmt, die behandschuhte Linke am Säbelkorb. Die knappe blaue Uniform mit den silbernen Aufschlägen und dem bunten Ordensschmuck steht ihm vortrefflich. Es ist eine jener Erscheinungen, die den Männern gefallen und den Mädchen Herzklopfen bereiten. Man spürt die Freude des Malers, solch junge Prachterscheinung mit ganzer frischer Pinselkunst festhalten zu dürfen.

Den Bruder dieses Prinzen, König Gustav V. von Schweden, hat Zorn kurz nach dessen Thronbesteigung im Jahre 1909 gemalt (Abb. 81). Während Bernhard Östermann, der gleich seinem Bruder Emil an Eleganz des Vortrags und malerischer Ausdrucksfülle der besten Zornschule zuzurechnen ist, den jungen König (wie Zorn den älteren) im Sessel sitzend dargestellt hat, wählte unser Maler diesmal eine schlanke und aufrechte Stehfigur. Es war offenbar des Künstlers vornehmste Absicht, das Jugendlich-Stilvolle der Erscheinung vor allem zu betonen. Vielleicht hat er sich etwas gar zu sehr bei Nebendingen aufgehalten, wie bei den schneidermäßigen Bügelfalten des Beinkleides und den gar zu frisch schimmernden Lackstiefeln. Auch das unter der weißen Manschette hervorlugende goldene Arm-

band wurde nicht vergessen, die weiße Piquéweste ist wie der Frack von zweifellos modernstem Schnitt. Mögen derlei Äußerlichkeiten etwas gar zu geflissentlich hervorgekehrt sein, so ist doch die vornehme und biegsame Körperhaltung des Königs, sowie das steifnackige Tragen des Kopfes bereits ein Moment der Charakteristik. Sehr gut und sprechend ist auch die aristokratische Haltung der Hände. Sie scheinen in fast unmerkbarem Gedankenspiel eine Antwort vorzubereiten, die der lauschende König demnächst zu geben beabsichtigt. Der Kopf ist ernst, beinahe streng; doch in seiner charaktervollen Durchbildung und vornehmen Erscheinung jedenfalls ansprechend. Auch hier ist der Ausdruck einer das Gemeine überragenden Intelligenz gewahrt. Koloristisch ist das Bild etwas einfacher zusammengestimmt als das des Königs Oskar; in einer Harmonie von Schwarz, Weiß, Lichtgrau und Gold mit nur wenigen kontrastierenden Farbentupfen dazwischen. Ein etwas kühles, aber jedenfalls elegantes und interessantes Gemälde. Nach dem Tode des alten Königs malte Zorn auch dessen zurückgebliebene Gattin, die Königin Mutter Sophie (Abb. 84 u. 85). Ganz als ehrwürdige matronale Erscheinung; doch in der gewählten lichten Ausführung ohne ein billiges Hervorkehren von witwenhafter Trauer. Die Königin sitzt in einer Art von hellem Morgenkleide, ein Häubchen auf dem Kopf, in einem bequem gepolsterten Armsessel, das Haupt leicht auf die Finger der linken Hand gestützt. Das Licht fällt breit von der Seite und modelliert Gestalt und Antlitz mit weicher plastischer Deutlichkeit. Ein besonders tiefer Seelenausdruck ist nicht erzielt, eher die gefaßte und stolze Haltung einer in sich ungebrochenen Natur angestrebt. — Auch eine Prinzessin von Schweden, eine geborene Dänin, Ingeborg, die Gemahlin des Prinzen Karl, hat von Zorn eine künstlerische Darstellung erfahren. In der Form einer Radierung, die die damals zweiundzwanzigjährige Prinzessin in all ihrer schlichten Anmut und Liebenswürdigkeit wiedergibt. Schräg hinter ihr sieht man in einem Schmuck von Palmenwedeln das Bildnis ihres Gemahls. Die wegen ihrer freimütigen Heiterkeit sehr beliebte Prinzessin ist eine große Bewunderin von Zorns Talent. Eines Tages, als sie ihm gerade saß, bemerkte sie naiv: „Herr Zorn, Sie sind ein großer Künstler.“ — „Wer hat Ihnen das gesagt?“ fragte der Meister zurück. — „Aber Sie selbst!“ erwiderte die Prinzessin, indem sie dabei durchblicken

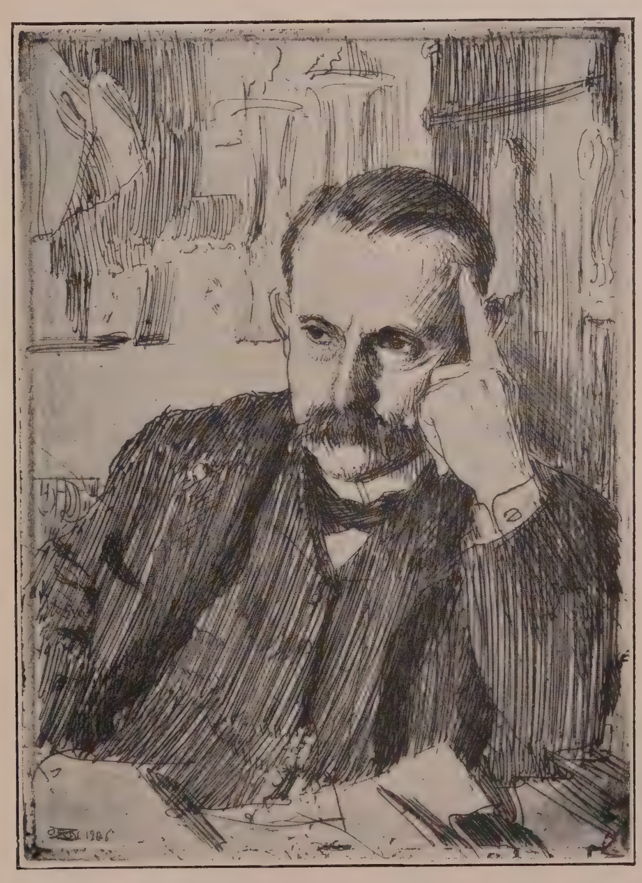


Abb. 78. Baron d'Estournelles de Constant. Radierung. 1906. (Zu Seite 84.)

ließ, wie sehr seine Werke sein Genie verrieten (Abb. 39). — Es versteht sich von selbst, daß ein Maler, der die Gunst des Hofes genießt, auch von der vornehmen und zahlungsfähigen Gesellschaft seines Landes gesucht wird. Porträts wie die des Herrn Olsson (Abb. 64) und des Herrn Konsul Westrup (Abb. 87) sind gewiß auf diese Art von Beliebtheit zurückzuführen. Es ist anzuerkennen, daß die beiden Bildnisse nicht im geringsten etwas Geschniegeltes haben. Am wenigsten Herr Olsson, der in der Art, wie er seine Zigarre in der Hand hält und sein Schmerbäuchlein vorkommen läßt, von ferne an die Stellung des jovialen Herrn Wieselgren erinnert. Das Bildnis des Herrn Westrup ist durch den geistig-vornehmen Ausdruck des intelligent geschnittenen Gesichtes ausgezeichnet und hat etwas angenehm Ruhiges und Abgewogenes in seiner gelassenen Komposition. Natürlich fällt ganz besonders die vornehme Damenwelt einem Künstler von so gutem Ruf wie Zorn zu. So malte er unter anderem 1903 das Bildnis einer Frau Wallenberg in großer Soireetoilette mit bloßen Armen und Nacken. Ein Bild von bedeutender repräsentativer Haltung, es könnte ganz gut ein Königinnenbildnis sein. Aus dem Jahr 1909 bringen wir in einer Radierung das Bildnis einer Frau Klintborg (Abb. 88). Sie scheint eine irgendwie begnadete Dichterin zu sein; wenigstens ist oben in der Ecke eine Lyra flüchtig skizziert. Vielleicht erklärt die hierdurch erworbene Berühmtheit die selbstbewußte und hoheitsvolle Haltung der Dame. Ihre Augen zeigen eine Art, über den niederen Pöbel hinwegzublicken, die jedenfalls gelernt und eingeübt sein will. Ob auch Frau Betty Nansen (Abb. 63) noch andere Verdienste hat als die, eine schöne Frau zu sein, wissen wir nicht. Der Künstler hat jedenfalls durch das Helldunkelarrangement seiner Radierung viel dazu getan, den Kopf der reizvollen Frau interessant zu machen. Die aus dem Dämmer blickenden großen Augen haben beinahe etwas Sphinx-



Abb. 79. Am Feuer. Gemälde. 1907. (Zu Seite 34.)



Abb. 80. Beim Frisieren. Gemälde 1907. (Zu Seite 44.)

haftes, die geschlossenen Lippen und das starke Kinn deuten auf Charakterentschiedenheit. Die Dame dürfte wohl einigen Grund haben, mit ihrem Konterfei zufrieden zu sein. Ob in gleichem Grade Frau Runeberg, dürfte schwer zu entscheiden sein (Abb. 44). Zorn hat diesem Kopf etwas von dem Charakter gegeben, wie sein großer Landsmann August Strindberg sich „das Weib“ gern vorzustellen liebt. Etwas Gefährliches, Drohendes, Dämonisches: die Augen unter den zusammengezogenen Brauen im Halbdunkel hervorfunkelnd, die Nüstern hochgezogen, die Zähne zwischen den starkgewölbten Lippen beißlustig schimmernd. Oder ist es nur der Ausdruck einer etwas fatalen Stimmung, was diesen Eindruck hervorruft? — Als harmloseres und fröhlicheres Wesen zeigt sich uns Fräulein Rasmussen (Abb. 58), doch mag sein, daß auch diese junge Dame nicht ganz leicht zu nehmen ist. Sie scheint immerhin eine kleine Kriegsbereitschaft, wenn auch mehr von der lustigen Art, in ihrem etwas derb geformten Antlitz zu verraten. Und die wunderlich auf die Oberschenkel gestützten und zum Hals hinaufgebogenen nackten Arme deuten auf ein bewegungsfrohes Temperament. Jedenfalls weisen diese und andere Radierungen darauf hin, daß Zorn sich das Recht einer freimütigen Charakterisierung nicht nehmen läßt. Doch mag's wohl zuweilen auch vorkommen, daß sich sein Pinsel in sein Modell ein wenig verliebt, und daß dann etwas von dieser glücklichen und gehobenen Stimmung in das Bild übergeht. Woher möchte sonst die „Maja“ der Berliner Nationalgalerie diesen bezaubernden Hauch von ländlich-rosiger und doch so distinguierter Frische haben, diesen wundervollen Schmelz in der Durchbildung der Hautoberfläche, dieses klare und seelenreine Leuchten der weit und offen aufgeschlagenen Augen?! Wir haben der radierten Wiedergabe dieses Bildes (Abb. 41) schon bei einer früheren Gelegenheit unser Kompliment gemacht. An das in blühendem und lichtem Farbenzauber strahlende und lachende Ölgemälde vermag die ausgezeichnete Reproduktion jedoch nicht heranzureichen.

Bildnisse von einer gewissen gesellschaftlichen Bedeutung und doch mehr als dieses sind die beiden Radierungen, die Zorn 1895 von dem Gothenburger Kunstsammler und Mäzen Pontus Fürstenberg und dessen Gattin angefertigt hat. Es sind zwei Radierungen großen Stiles, besonders diejenige, auf der die kleine aber sehr markante, durch eine hohe leuchtende Stirn ausgezeichnete Gestalt des verdienstvollen Kunstfreundes neben einer ihn hoch überragenden Marmorplastik steht, während weiter zurück neben dem schwarzen Hintergrunde die schattenhafte Erscheinung seiner Gattin in der offenen Ateliertür sichtbar wird. Die ganze Anordnung dieser Radierung ist von feinster Überlegung und vortrefflicher Abstufung der Lichtvaleurs. Bei dem scheinbaren Vielerlei, das sie enthält, lenkt sie doch mit zweifelloser Sicherheit den Blick auf die Hauptsache hin, auf den geistig und energievoll belebten Kopf des dargestellten Mäzens. In die Welt der geistigen Arbeiter begab sich Zorn auch auf dem Porträt des Lunder Professors Quennerstedt, 1897. Er hat den klugblickenden Gelehrten in seiner Studierstube mitten in einem Haufen von Büchern und Skripturen, darin herumblätternd, dargestellt. Den Geistesarbeiter erkennt man auf den ersten Blick, und doch hat sich Zorn mit diesem Bilde wohl auf ein Gebiet begeben, das seiner eigentlichen Begabung ein wenig fern liegt. Ihm gelingen mehr die Instinkt- und Temperamentmenschen, allenfalls die Nervenmenschen, als die abgeklärten und tiefen Geistesnaturen. Man braucht bloß mit diesem Porträt ein ungefähr gleichzeitig entstandenes Gelehrtenbildnis, das des Pontus Wikner vom Grafen Georg Rosen zu vergleichen. An malerischem Glanz freilich kann sich dieses kühl und klar durchgebildete Werk mit einem Zornschen Gemälde nicht messen. Aber an geistigem und gemütvollem Ausdruck ist es ihm weit überlegen. Je länger man sich in diesen denkenden und träumenden, etwas schwermütigen, ja leidenden Kopf hineinsieht, desto weniger glaubt man imstande zu sein, ihm auf den Grund zu blicken. Man hat die Empfindung, als öffne sich vor einem eine unermeßliche Tiefe. Hinter diesem trauervoll-durchgeistigten Antlitz scheinen letzte Fragen und Sehnsüchte der Menschen-



⊠ Abb. 81. König Gustav V. von Schweden. Gemälde. 1909. (Zu Seite 76.) ⊠



Abb. 82. Der Flüchtling. Gemälde. 1907. (Zu Seite 36.)

natur sich scheu und schmerzvoll zu verbergen ... Ein Porträt wie dieses weist auf Grenzen in der Künstlerbegabung Anders Zorns hin. Er ist ein Impressionist und als solcher glänzend; aber nicht geschaffen, Endgültiges, Erschöpfendes, über die sinnliche Erscheinung Hinausdeutendes in die Gestaltung zu zwingen. Ob er wohl den Grafen Rosen (Abb. 16), seinen ehemaligen Lehrer und Akademiedirektor, den er 1893 radierte, im ganzen Umfang seines Geistesnaturells durch=

drungen und erfaßt hat? Das Blatt hat sehr viel Gewinnendes und Sympathisches. Ein kluger und liebenswürdiger, weltmännisch durchgemeißelter Kopf blickt uns an. Zweifellos auch ein Künstlerkopf. Aber den Schöpfer jenes Bildnisses von Pontus Wikner würde man hinter diesem Antlitz doch kaum vermuten. — Dann hat Zorn auch seinen Freund, den famosen Karl Larsson (Abb. 30), radiert, und hier dürfte er der Natur sehr nahe gekommen sein. In ganz vortrefflicher Weise hat Zorn hier den beobachtenden Blick des skizzierenden Künstlers getroffen. Man möchte annehmen, daß die beiden Künstler (wie Zorn es ein andermal mit seinem Freunde Besnard gemacht hat) einander gegenseitig abkonterfeiten. So sehr ist der Blick Larssons intensiv und prüfend geradeaus gerichtet: trotzdem hat Zorn es nicht unterlassen, in diesem angespannten Gesicht auch jenen Ausdruck von schalkhafter Liebenswürdigkeit, der für Larsson so bezeichnend ist, anzudeuten. Das Blatt hat überhaupt viel Vortreffliches. Beispielsweise ist die Haltung und Bewegung der Hände ganz ausgezeichnet; und sehr geschickt ist es gemacht, wie der hellbeleuchtete Kopf aus schattiger Tiefe sich vorwölbt. Ein merkwürdiges Bildnis ist das, welches Schwedens bekanntesten Karikaturisten Albert Engström vergegenwärtigt (Abb. 61). Man würde in diesem dumpf und trübsinnig blickenden Mann alles andere eher, als einen Humoristen (der in Deutschland etwa im „Simplicissimus" zeichnen würde) vermuten. Aber vielleicht zeigt gerade dieses den echten Helden des Humors, da man diesem bekanntlich sein Handwerk meist so wenig anblicken kann wie einem Scharfrichter. Doch hat auch hier Zorn den eigentümlich prüfenden Blick des Menschenbeobachters gut getroffen und trotz der leichten und skizzenhaften Behandlung dem Blatt eine gute, geschlossene Wirkung gegeben.

In einem Werk eindringlichster Charakteristik hat Zorn 1906 in Gopsmor auch seinen Freund, den berühmten Tiermaler Bruno Liljefors, porträtiert. Er hat ihn mitten in ein Stück tief beschneiten Waldes gesteckt, gleichsam ganz umgeben von rings sich herandrängenden Zweigen und Schneemassen. So steht er, der große malerische Durchforscher des Walddickichts, vor uns da, gleichsam in seinem eigensten Revier, die Hände in den Rocktaschen und den charaktervoll durchfurchten stark gebauten Kopf, der von fernher an Böcklin und Bismarck erinnert, mit starker Beobachtung auf irgendein Ziel gerichtet. Ein wahrhaft klassisches Porträt (im Besitz des Stockholmer Nationalmuseums).

Auch einen deutschen Maler hat Zorn radiert und gemalt, nämlich Max Liebermann. Die Radierung stammt aus dem Jahre 1891. Das Ölbild, wie das der Frau Liebermann, ist fünf Jahre später gemalt (Abb. 25 u. 26). Die beiden Wiedergaben Liebermanns scheinen mir nicht zu den besten Leistungen Zorns zu gehören, wenigstens werden sie der Natur des Berliner Künstlers nicht in ihrem vollen Umfange gerecht. Sie bringen das Naive, Sprühende und manchmal so Chevalereske dieses Künstlers nicht zum Vorschein. Die Auffassung zeigt eher etwas Melancholisches, in sich Versunkenes, dabei geistig stark Angespanntes: Züge, die ja gleichfalls richtig beobachtet sind, jedoch nicht so ausschließlich dominieren sollten. Der ganze Liebermann ist jedenfalls nicht in diesen Bildern. Mehr befriedigt das Bildnis der Frau Liebermann. Es ist sogar wirklich ein gutes Bild, redlich und ehrlich in der Auffassung, anmutend und doch ohne zu schmeicheln. Man erkennt die ruhige, kluge, harmonische Frau, die bloß in der Stirn- und Augengegend etwas von jenen eigentümlichen Vibrationen spüren läßt, die Künstlerfrauen eigen zu sein pflegen.

Eine ganze Reihe interessanter Persönlichkeiten der Kunst, Wissenschaft und Politik hat Zorn zu verschiedenen Zeiten in Frankreich porträtiert. Als erstes ist das vorzügliche Bildnis des Schauspielers Coquelin des Jüngeren (Abb. 4) zu nennen. Der Histrionenberuf ist in der malerischen Darstellung deutlich zu erkennen. Um die sprechenden geöffneten Lippen ein gewinnendes Schmunzeln, die Hände behaglich ineinander reibend, steht der offenbar mit einem humoristischen



Abb. 83. Bauernmädchen Pferde tränkend. Gemälde. 1908. (Zu Seite 35.)

Vortrag Beschäftigte da, in jener gelassenen, siegesgewissen Haltung, die den Lieblingen des Publikums eigen ist. Er prüft mit den ein wenig verdrehten Augen aufmerksam das Terrain, wie weit er wohl seiner Wirkungen sicher ist. Auch einen Kollegen von der Oper hat Zorn um jene Zeit (1891) gemalt und radiert, den Sänger J. B. Faure, wie er am Klavier sitzt und sich selbst zu einem gelassen vorgetragenen Liede begleitet. Ein Kranz mit einer Riesenschleife hängt an der Wand und erzählt von den errungenen Erfolgen.

Unter den französischen Politikern und Gelehrten ist ein Porträt des Ministers Eugen Spuller zu nennen, der in starker geistiger Spannung in einem Lehnstuhle sitzt, wie bereit, jeden Moment aufzuspringen und aktiv in eine Debatte einzugreifen. Viel gelassener sitzt sein Kollege aus dem Ministerium der schönen Künste, der bekannte Publizist und Bismarckforscher Antonin Proust (Abb. 7) da. Ein liebenswürdig aufmerksamer Lauscher, dessen Entgegnungen gewiß viel Konziliantes besitzen werden. Die Radierung vom Jahre 1889 gehört zu Zorns besten Frühwerken, wird jedoch von der aus dem April 1892, die den großen Renan darstellt (Abb. 13), noch bedeutend übertroffen. Nur mit Mühe und durch die Vermittelung eines einflußreichen französischen Freundes (Charles Dayot) war es Zorn gelungen, den bereits schwer leidenden Schriftsteller zu einer einmaligen, einstündigen Sitzung zu bewegen. Er besuchte ihn in seinem Arbeitszimmer und zeichnete ihn in einer Stellung, die deutlich genug den erschütterten Gesundheitszustand des schwer heimgesuchten Mannes, der zwei Monate später aus dem Leben scheiden sollte, erkennen läßt. Es ist erstaunlich, welch ein Meisterwerk Zorn in der Kürze der ihm zur Verfügung stehenden Zeit gelungen ist. Der schwedische Kunstschriftsteller Alkman drückt sich hierüber in der Zeitschrift „Varia" (vom Dezember 1902) folgendermaßen aus: „Es gibt bei Zorn eine Stärke, die sich in seiner Kunst oft genug als Schwäche kundgibt; man hat mitunter, sowohl vor seinen Gemälden wie vor seinen Radierungen, den Eindruck, daß er alles so sieht, ‚wie es ist'; und daß er das, was er sieht, mit der Sicherheit eines Spiegels wiedergibt, aber auch zuweilen mit der Frostigkeit, die damit verbunden ist. Vor einigen seiner Werke, so tadellos oder selbst bewundernswert sie sein mögen, überrascht man sich selbst, indem man nach irgendwelchem Anzeichen einer Stockung fahndet. Einer Stockung vor der Gewalt der inneren Beunruhigung und Undurchdringlichkeit, ohne welche die menschlichen Schöpfungen zwar voller Leben sein können, jedoch des Mysteriums ermangeln, dessen wir nicht entraten mögen. Es fällt Zorn gar zu leicht, in allen Fällen sein letztes Wort zu sagen. Doch gerade in der Hinsicht macht die Renan-Radierung eine schöne und bemerkenswerte Ausnahme. Man bekommt den Eindruck, und ich glaube, der ist nicht falsch, daß der Künstler, wenigstens für einen Moment, vor der Unmöglichkeit gezaudert hat, dieses Gedankenleben ganz zu erfassen und wiederzugeben, welches die Größe dieser Stirn geschaffen hat, das Tiefdringende dieser Augen, die ironische Melancholie dieser Lippen, das ganze Gehaben dieses alten Philosophen, der, wenn nicht zusammengebrochen, so doch ein wenig zermürbt in seinem Lehnstuhl sitzt. Indem der Künstler empfand, daß, alles dieses auszudrücken, wohl über seine Kräfte ginge, hat er, wie ich glaube, mehr als durch seine Geschicklichkeit diesem Porträt eine Größe gegeben, die uns ergreift und erschüttert."

Mindere Bedeutung besitzt die Radierung, die Zorn 1906 nach Mr. Berthelot, dem berühmten französischen Chemiker und Staatsmann (er war einige Zeit Unterrichtsminister), angefertigt hat (Abb. 77). Wenn man indes vernimmt, daß dieses Bildnis in zwanzig Minuten hat hergestellt werden müssen, so wird man dem Künstler gewiß mildernde Umstände zubilligen. Ein Bildnis, ganz auf der Höhe des Zornschen Könnens, ist dafür die ungefähr gleichzeitige Radierung, die Benjamin d'Estournelles de Constant, den französischen Diplomaten und Friedensapostel, wiedergibt (Abb. 78). Der äußerst fein geschnittene Kopf, der die ganze Noblesse der französischen Rasse zeigt, ist mit wundervoller Klarheit und Prägnanz, wenn auch gewiß ohne jenes zagende Zaudern, das Alkman wünscht, herausgearbeitet. Doch auch so gehört die Radierung zweifellos zu den besten, die Zorn in den letzten Jahren geschaffen hat. Sie scheint uns jedenfalls einige andere zu übertreffen, die französische Dichter und Künstler darstellen. Davon stammt der „Verlaine" (Abb. 27) schon aus dem Jahre 1895. Gerade was man bei dem großen Lyriker sucht, das Weiche, Visionäre und Verträumte des Blicks, ist auf diesem Bilde nicht zu finden. Eher schon das etwas Zynische der Bohême-

natur. Im ganzen ist der Ausdruck dieses Antlitzes zu bewußt und zu geheimnislos. Leichter mag Anatole France zu treffen gewesen sein (Abb. 72), der gewiß weit weniger Abgründe in sich birgt, dafür heute wohl der klassischste Repräsentant der französischen geistigen Grazie und feinen ironischen Skepsis ist. Etwas davon vermag man in den Linien der Zornschen Radierung wiederzuerkennen. Die Augen sind groß, beredt und verstandesklar, um die Lippen zuckt es wie von anmutigem Spott. Recht merkwürdig ist das Rodin-Bildnis (Abb. 71). Es hat etwas vom Ausdruck eines trunkenen Silens. Der Kopf zurückgeworfen, die Augen „verschwiemelt", das ganze Antlitz wie aufgeschwemmt, und doch ist hier etwas von jenem Geheimnisvollen, Undeutbaren, das wir bei Verlaine vermißten. Und ist Rodin nicht seiner ganzen Art nach ein Mensch, der im Rausche lebt? Es wäre vielleicht auf eine kleine Nuance angekommen, um diesem Rauschausdruck mehr geistige Erhabenheit zu geben, und das Rodin-Bildnis würde uns als wahrer und tiefer umfassender Wesensausdruck des großen Meisters gelten können.

⊠ ⊠ ⊠

Jetzt endlich sind wir so weit, um mit dem Künstler die Reise nach Amerika zu unternehmen; doch vorher wollen wir noch eine kleine Zwischenstation in England machen. Es gibt dort eines der anziehendsten Frauenbildnisse zu betrachten, die Zorns Pinsel gelungen sind. Ein mondaines Porträt, im besten Sinne des Wortes. Es stellt Miß Maud Cassel (jetzige Frau Ashley) dar, die Tochter des vielgenannten englischen, wenn auch aus Köln a. Rh. stammenden Finanzmannes Sir Ernest Cassel (eine gute Farbenreproduktion dieses Bildes befindet sich im zweiten Februarheft der „Kunst für Alle" von 1910). Whistler würde dieses Bild eine Symphonie in Weiß und Rot genannt haben; aus der Klaviatur dieser beiden Kontrastnoten ist die Farbenstimmung mit reicher Variationslust hervorgelockt. Die äußerst anmutige junge Lady, deren lebhafte dunkle Augen den südlicheren Ursprung erraten lassen, liegt in einem weißen weitfließenden Gesellschaftskleide, bequem und malerisch zurückgebettet, in einem Haufen roter Kissen. Die schöngeformten nackten Arme hat sie weit und lässig von sich gestreckt und pflegt so, mit lächelndem Munde, eines träumerischen Nichtstuns. Sie ist in Gesellschaft zweier treuer Kameraden, von denen der eine, ein leichter Zwergdackel, noch fauler als seine Herrin, in den weichen Kissen fast verschwindet, während der andere, ein schwarzer Spitz, den wohlbestallten Leibwächter wenigstens markiert. Es ist ein Bild voll behaglichster Laune, sinnlichsten Reizes und feinsten malerischen Geistes. Es würde gewiß auch den so anspruchsvollen amerikanischen Millionärsdamen genügt haben. Von dem, was Zorn diesen und ihren Ehegatten oder Vätern zu bieten hatte, sind wir in Europa natürlich bloß mangelhaft unterrichtet, wir sehen uns auf Reproduktionen und Radierungen angewiesen. Da wir aber die Art unseres Malers sonst einigermaßen zu kennen glauben, so dürfen wir es wohl wagen, uns von seiner amerikanischen Tätigkeit ein Bild zu machen. Es dürfte das bereits gewonnene ja gewiß nicht erschüttern und lediglich nach einigen Seiten ergänzen. Vor allem scheint sich eine Familie Deering aus Chicago des Besitzes mancher wertvoller Bilder von Zorns Hand berühmen zu dürfen. Wir bilden einige davon ab. So das der Mrs. Deering, vom Jahre 1893 (Abb. 14), auf dem es nur so zu rascheln scheint von Seide und Spitzen. Eine malerische Leistung, die des aufrichtigen Beifalls wohlsituierter Kreise von Anfang an gewiß sein durfte. Die im selben Jahre verfertigte Radierung (Abb. 19), die diese Dame nebst ihrem Gatten in zwanglosem Familienbeisammensein zeigt, ist dafür von allem mondainen Ehrgeiz frei und um so anziehender als feinfühlige Binnenlichtstudie. Es ist ein wohlabgewogenes Kontrastspiel, wie der im Profil gesehene Kopf der Dame im Vordergrunde ganz im Schatten steht, während auf den zurückliegenden Kopf des Herrn ein volles, breites Licht fällt. Derlei hübsche „Witze" macht ein Maler meist nur zu seinem eigenen Vergügen, sie ergötzen ihn und die Kenner, werden aber von den Beteiligten



Abb. 84. Sophie, Königin-Mutter von Schweden. Gemälde. 1909. (Zu Seite 77.)

mitunter ein wenig kühl aufgenommen. Das Bild eines alten weißbärtigen Herrn W. Deering von 1897 ist uns bloß aus der Wiedergabe des Zorn-Bandes der schwedischen „Kleinen Kunstbücher“ (in Deutschland verlegt bei Peter Hobbing in Darmstadt) bekannt. Es muß ein schönes und vornehmes Altherrenbildnis sein, ernst, vielleicht sogar bedeutend im Ausdruck. Endlich malte Zorn im Jahre

1903 noch einen Mr. James Deering, dessen Porträt wir abbilden (Abb. 52). Eine sehr merkwürdige Charakterstudie. Alle Allüren des vornehmen, verwöhnten und hochmütigen Gesellschaftsmenschen. Die Haltung lässig und salopp. Die Hände in den Hosentaschen; doch in dem glattrasierten, etwas verdrossenen Gesicht eine Miene von seltener Intelligenz, Willenskraft und Verstandesschärfe. Auch scheint eine kleine Bronze, die hinter der Figur des Dargestellten sichtbar wird, auf besondere Kunstliebhabereien hinzudeuten. Es ist jedenfalls ein Porträt, das heraussticht und sich dem Gedächtnis schnell und sicher einprägt.

Nennen wir rasch noch einige weitere amerikanische Ölbildnisse, deren Reproduktionen sich in dem bereits genannten Zorn-Bande der „Kleinen Kunstbücher" vorfinden: So aus dem Jahre 1897 die Bildnisse von Mr. und Mrs. Bacon, zwei sehr eleganten Leuten. Der Mann energisch, selbstbewußt, amerikanisch; die Dame in reicher Soireetoilette, einen langhaarigen Collie liebkosend. Ferner aus dem Jahre 1904 das Bildnis eines bereits bejahrten, aber sehr entschieden blickenden, offenbar nicht zu Spaß aufgelegten Herrn Crane und der noch jugendlichen Mrs. Crane, vielleicht der Gattin des Vorgenannten, deren Bildnis in der Komposition an die von uns bereits gewürdigte Radierung der „Klavierspielerin" erinnert. Endlich noch drei einzelne Herrenporträts aus den Jahren 1895, 1896 und 1899, Darstellungen in sitzender Halbfigur, offenbar in breitem Strich charaktervoll hingesetzte Konterfeis.

Weit besser vermögen wir den amerikanischen Arbeiten des Künstlers zu folgen, die in Radierungen uns vorliegen. Wir sind in der Lage, eine größere Anzahl davon in diesem Buche wiederzugeben und hierdurch eine Reihe von Charakterköpfen der amerikanischen Gesellschaft kennen zu lernen. Möge uns die Radierung des sogenannten „Reisegefährten" (Abb. 55) hinübergeleiten. Es ist ein Mann, der dem Maler jedenfalls nicht auf die Nerven gegangen sein wird. Er sitzt anspruchslos und ruhig in einer Ecke und blättert mit stillem, nachdenklichem Gesicht in Journalen. Vielleicht hat er



Abb. 85. Sophie, Königin-Mutter von Schweden. Radierung. 1909. (Zu Seite 77.)

solchem Wohlverhalten die Ehre des Radiertwerdens zu verdanken. Wer sich so hübsch still verhält, bietet sich gleichsam von selber als Modell dar. Die frische Seeluft streift seitlich zum Fenster hinein und bringt im Zusammenklang mit der dämmerigen Kabine eine Reihe schätzenswerter Lichtvaleurs zustande.

Zu Zorns besten Radierleistungen gehört das Bild eines Neuyorker Kunstsammlers, des Mr. Marquand, vom Jahre 1893 (Abb. 18). Der alte Herr geht in seiner eigenen Galerie umher und, indem er soeben aus dem Dunkel hervortritt, bleibt er stehen und scheint über etwas nachzudenken. Die hagere und sehnige, schon ein wenig schlottrige aber doch im ganzen noch wohlkonservierte Gestalt bietet sich in dem schräg einfallenden Licht in sehr charakteristischer Weise dar. Die leicht gehobene linke Hand scheint zu einer demonstrierenden Geste auszuholen; man sieht, es ist ein Mann, der seine Meinung und seinen Willen zur Geltung zu bringen versteht. — Auch einen amerikanischen Künstler, den Bildhauer Saint-Gaudens hat Zorn radiert, und zwar gleich zweimal: einmal allein und einmal mit Modell. Man sieht einen nachdenklichen, melancholischen, etwas leidenden Mann vor sich, mit feinem Künstlerkopf und von etwas zögerndem Wesen. Am interessantesten ist die Wiedergabe mit Modell (Abb. 32), das im Halblichte des Hintergrundes aus eigenartig gefügten Strichlagen gleichsam visionär hervorwächst. Es ist eines der erstaunlichsten Kunststücke der Zornschen Radiertechnik, wie hier die körperliche Modellierung mit einem scheinbaren Nichts von Aufwand, bloß durch engere und weitere Strichlagen, mit gleichsam instinktiver Sicherheit erzielt wird. Dazu kommt der effektvolle Kontrast, mit der diese Dämmererscheinung sich gegen das grelle Weiß im Hemde des Bildhauers abhebt. — Sodann zeichnete Zorn eine Reihe im amerikanischen Staatsleben hervorgetretener Persönlichkeiten. So zweimal, zuerst 1900 in ganzer Figur, dann 1904 im Brustbilde, den Oberst Daniel Scott Lamont (Abb. 45 u. 54), der es vom Journalisten bis zum amerikanischen Staatssekretär des Krieges gebracht hat und 1905 gestorben ist. Man erblickt eine kleingewachsene, geschmeidige und energische Persönlichkeit, deren ganzes Äußere das Gepräge rascher Willenselastizität trägt und dabei doch in jeder Linie den gewandten Weltmann verrät. Namentlich in dem stehenden Bildnis hat Zorn diese Charaktereigenschaften mit knapper Treffsicherheit herausgearbeitet. Ferner gibt's zwei Senatoren, die Herren William Ernest Mason (Abb. 42) und John Hay (Abb. 60), zwei sehr verschiedene Erscheinungen. Mason, ein beleibter, schlaublickender, offenbar ziemlich cholerisch veranlagter Mann, dessen Bierbrauerkopf deutlich den rücksichtslosen Tatsachenmenschen ausdrückt; und anderseits Hay, ein feiner, stiller, versonnener Mann mit bleichem ruhigen Gesicht, dessen Züge von fern an die des verstorbenen Kunsthistorikers Richard Muther erinnern. Auch Roosevelt wurde von Zorn einmal, leider allzu flüchtig gezeichnet. Das kleine Blatt kann nicht in Vergleich treten zu der großen und schönen Radierung, die einem früheren Präsidenten der nordamerikanischen Union gewidmet ist, Grover Cleveland (Abb. 35). Auch hier wiederum zeichnete Zorn den Mann von echt amerikanischer Energie. Er scheint einem Unterredner zuzuhören und ist offenbar im Geist mit seiner Antwort bereits fertig. Ziemlich angriffslustig blickt er, vom vollen Seitenlicht getroffen, aus dem Bild heraus.

Im selben Jahre, 1899, malte und radierte Zorn auch Clevelands Gattin (Abb. 38), eine noch junge und anmutende Frau, die in lichtem Kleide vor lichtem Hintergrunde sitzt. Man gedenkt unwillkürlich eines bekannten Bildes von Robert Herkomer. Wir lernen auch noch andere amerikanische Damen kennen; so Mrs. Nagel (Abb. 29) in einer helldurchgeführten Kopfstudie; ferner Mrs. Kip (Abb. 56), deren Besuchseleganz durch das gewählte Rembrandtsche Halbdunkel geschickt gehoben wird; endlich auch noch Mrs. Lurman aus Baltimore (Abb. 47), eine prinzessinnenhafte Erscheinung in großer Gesellschaftsrobe, stolz und vornehm aufgerichtet, mit raschen, feinen Strichen elegant und sicher hingeschrieben.

So tapfer und wacker Zorn die Ehren der Kunst gegen die mehr oder weniger nivellierenden Ansprüche der großen Welt und der reichen Kreise verteidigt



Abb. 86. Mutter und Tochter. Gemälde. 1909. (Zu Seite 45.)

hat, ein ausschließliches Aufgehen in dieser gewiß goldbringenden Tätigkeit hätte auch für ihn seine nicht unbedenklichen Gefahren gezeitigt. Der Mensch in seiner kulturell geglätteten und salonfähigen Form hat sich von den Brüsten der Natur doch schon zu weit entfernt, um der Kunst dauernd frisches Lebensblut zuführen zu können. Zorn selbst ist sich dieser Lage, in die er sich hineinbegeben hatte, gewiß stets bewußt gewesen, und er hatte viel zu viel künstlerisches Gewissen, um nicht immer wieder in der kräftigenden Berührung mit den starken, einfachen Naturmenschen seiner schwedischen Heimatsprovinz ein Gegengewicht zu suchen. Wir haben gesehen, wie er in einer stattlichen Reihe von Genredarstellungen das völkische Leben der Dalarner mit hohem Gelingen zum Gegenstand seiner Kunst gemacht hat. Noch tiefer naturgemäß mußte er dem Wesen dieser Menschen nahekommen, wo er sich den einzelnen zum Vorbilde erkor und ihn zum Gegenstand wo nicht eines „Porträts“, so doch einer ernsten, aus den Ursprüngen schöpfenden Menschenstudie machte. Brauchte er doch nur in dem Material zu schürfen, das seine eigene Familie ihm darbot, die ja von mütterlicher Seite altes bodenquelliges dalarnisches Bauernblut erfüllt. Einer glücklichen Eingebung folgend, sehen wir Zorn schon frühzeitig auf diesen Wegen wandeln, und so zeigt uns bereits eine Radierung vom Jahre 1884 die stark vom Leben beschriebenen Züge der alten, auf der halben Nase mit einer Brille geschmückten Großmutter. Sieben Jahre später hat der Künstler dieselbe alte Frau noch einmal, als die Runzeln sich schon sehr vermehrt und vertieft hatten, künstlerisch festgehalten; in einem Holzschnitzwerk von eindringlicher Lebenswahrheit, in dem die Ehrwürdigkeit der Rasse uns gerade in dieser Zeit des verfallenden Lebens stark und zugleich rührend entgegentritt. Eine wahrhaft monumentale Volkserscheinung ist des Künstlers eigene Mutter, deren Aquarelldarstellung vom Jahre 1885 wir bereits erwähnten. Noch weit imposanter wirkt jedoch das Ölbild vom Jahre 1898 (im Besitz des Künstlers). Ich möchte sagen: hier tritt uns eine aus der Herrenklasse des schwedischen Bauerntums entgegen. Aus dieser hohen, stolzen Erscheinung eines alten Weibes spricht solch ein Ausdruck von Unverwüstlichkeit der Natur und der Rasse, daß man mit respektvollem Staunen diesem Bilde



Abb. 87. Herr Westrup. Radierung. 1909. (Zu Seite 78.)

gegenübersteht. Der Mann, der solchem Schlage entstammte, mußte starke Kraftreserven in seinem Blute aufspeichern und durfte gewiß manchmal selbst gefährliche Wege wandeln, ohne Gefahr zu laufen, sich nicht wieder zurückzufinden. Der eigenen Mutter hat Zorn in dem genannten Bilde gehuldigt; in einer ergreifenden Schöpfung des folgenden Jahres (1899) bezeugte er seine Verehrung der Mutterschaft als solcher. „Eine Mutter" heißt schlicht und stark das Bild der Budapester Nationalgalerie, das vom Künstler später auch radiert wurde. Man erblickt ein kopftuchgeschmücktes Weib aus dem Volke, das ihren mit einem Wolltuch umwickelten Säugling behütend vor sich hinträgt. Es ist die einfachste Darstellung, die sich denken läßt; aber der liebende und sorgende Ausdruck im Antlitz der armen jungen Mutter wirft einen lauteren Strahl von Schönheit über das ganze Bild. Man denkt an Millet und Segantini, denen Zorn in keinem andern Werke je innerlich so nahegekommen ist. An die Schicksale und Tragik des Volkstums zu rühren, liegt sonst weniger in der Art und Neigung dieses Künstlers. Seinem glücklichen und ausgeglichenen Naturell erschließt sich weit eher die strotzende Gesundheit und Fröhlichkeit der nordischen Rasse. Man blicke auf die prallen roten Wangen und in die klaren blanken Augen der von uns abgebildeten Kuver-Maja (Abb. 34). Man fühlt förmlich, wie das Herz des Malers rascher und frohgemuter geschlagen hat, als er diese kernige Volksnatur mit gleichsam jauchzenden Pinselstrichen auf die Leinwand setzte. Er hat dann dasselbe junge Weib im gleichen Jahre noch einmal gemalt, in dem „Braskulla" (aufgedonnertes Landmädchen) genannten Ölgemälde des Stockholmer Nationalmuseums. Hier ist die Wucht der Erscheinung noch erhöht, dafür freilich die Heiterkeit des Ausdruckes herabgemindert. Aber immer wieder zog es Zorn zur Darstellung der lebensfrohen Gestalten seiner jungen Landsmänninnen. Die beiden Mädchen, die wir ab-



Abb. 88. Frau Klintborg. Radierung. 1909. (Zu Seite 78.)

bilden, das aus Raettvik und das aus Floda, verraten deutlich genug diesen künstlerischen Hang. Es sind Bilder, so frisch und sprühend, daß ein Kranker vor ihnen gesund werden könnte. Wie klar und schwarz funkeln die Augen des blonden Raettvik-Mädels (Abb. 40) aus der weißen umgebenden Schneelandschaft heraus, und wie flott und keck springt in immer neuen Ansätzen ein übermütiges Rot in diesen Akkord von Weiß und Schwarz mitten hinein! Eine junge Skiläuferin steht vor uns. Sie macht sich soeben ihre weißen Fausthandschuhe zurecht und scheint schon vor Ungeduld zu glühen, sich auf ihre langstäbigen Schuhe zu werfen, um die knirschende weiße Bahn mit lachendem Jubel zu versuchen. — Vor neutralem weißen Hintergrunde erscheint, im buntbestickten roten Jäckchen und Häubchen, das „Mädchen aus Floda“ vor uns (Titelbild). Auch hier wieder der Akkord von Weiß, Rot und Schwarz. Nur leuchtet das Rot noch entschiedener hervor, tönt gleichsam mit Tubageschmetter aus dem Bilde heraus.

Überhaupt ist Rot eine Lieblingsfarbe von Zorn; er hat sie auch auf dem Bilde der eigenen Gattin, das wir bringen (Abb. 23), zur herrschenden gemacht. Freilich ist Frau Emma Zorn nicht vom dalekarlischen Stamme (man sehe die interessante Radierung nach ihrer Mutter, Abb. 24). Aber es ist doch er-



Abb. 89. Gustav Wasa. Bronze. (Zu Seite 97.)

sichtlich, wie sehr diese Frau durch das Zusammenleben mit ihrem Manne in dessen ursprüngliche Lebenskreise sich hineingefunden hat. Mit ruhiger Sicherheit, ihren kleinen herzigen Pinscher auf dem Schoß, sitzt Frau Emma da und blickt den Beschauer gleichmütig an. Doch will dieses Bild weniger als ein Stück Seelenmalerei, denn als Beweis von Zorns bäuerisch-gesunder Farbenfreude gewürdigt werden. Vielleicht nirgendwo wieder hat er sich so ungehemmt seiner Vorliebe für ein leuchtendes Rot ergeben. Selbst die Blume im Fenster funkelt rot, selbst die Wand ist mit dieser Farbe überflogen, und röter noch leuchtet die Inschrift in der Ecke. — Auch in der Radierung hat Zorn zuweilen die Züge seiner Gattin festgehalten. Von allen Wiedergaben ist die ansprechendste diejenige, auf der er im Jahre 1890 sich selbst mit seiner im Hintergrund stehenden Gemahlin dargestellt hat. Wenn die Frau sich auch bescheiden zurückstellt, so hat ihre Erscheinung doch gerade hier etwas Zutrauliches und Inniges. Man spürt, wie sehr sie sich zu dem im Vordergrund dargestellten Künstler als zugehörig empfindet. Zorns eigene Erscheinung, die volles Licht empfängt, tritt ungemein eindrucksvoll hervor. Unter dem echten bayrischen Dickschädel blicken die naturgemäß in den Spiegel gerichteten Augen mit intensiver Stärke hervor. Der von einem leichten Schnurrbart überschattete Mund ist ernst und geschlossen, die den Radierstichel haltende rechte Hand mit sprechender Gebärde gehoben. Es liegt etwas Eigensinniges, Trotziges im Antlitz des noch jungen Mannes, und dieser Ausdruck wirkt bei einem Künstler sympathisch, weil überzeugend. Das auch technisch mit voller Hingabe durchgeführte Blatt ist ein wertvolles Lebensdokument, gerade durch die Art, mit der hier der Künstler sich selber wichtig nimmt. — Doch weiß er gelegentlich mit der eigenen Person auch lässig und unfeierlich umzugehen. So etwa, wenn er auf dem Pariser Omnibusbilde dem Herrn im Zylinder die eigenen Gesichtszüge verliehen hat; oder auch, wenn er auf der eindrucksvollen radierten Wetterstudie eines „Reiters am Meer" abermals sich selbst als beinahe schwarze Silhouette vor dem hinter ihm heraufziehenden Sturmgewölk abheben läßt.

Das Hauptbild, welches Zorn nach der eigenen Gestalt geschaffen hat, ist das „Selbstporträt mit Modell" vom Jahre 1896 des Stockholmer Nationalmuseums (einige Jahre später auch radiert, Abb. 2). Ein ganzes Jahr lang hat Zorn sich mit diesem Bilde geplagt, ohne sich völlig genugtun zu können. Jetzt nahte die Zeit heran, in der das Gemälde öffentlich ausgestellt werden sollte. Nur vier Tage trennten ihn noch vom Ablieferungstermin, da faßte er einen starken heroischen Entschluß. Er malte das ganze Bild von Grund aus von neuem, und, wonach er ein Jahr lang mit versagendem Erfolge gerungen hatte, das gelang ihm jetzt in diesen vier Tagen. Das heißt, die zusammengewühlte und aufgespeicherte Energie brannte gleichsam auf einmal raketenhaft ab. Und so kam denn ein ganz ausgezeichnetes Gemälde zustande. Nach der ganzen Art, in der die Gesamtkomposition und die Plastik der Figuren lediglich aus der Lichtführung hervorwachsen, eines der für Zorns malerische Art am allerbezeichnendsten. Im schlichten, beklecksten Malerkittel, die Palette fest in der Hand, sitzt der Künstler auf irgendeinem Taburett, straff aufgerichtet, im Vordergrund und blickt mit jenem eigensinnigen, eisenstirnigen Gesichtsausdruck, der ihm eigen zu sein scheint, fest und hochgemut aus dem Bilde heraus. Das Licht spielt in breiten Flächen über sein Antlitz, modelliert die eine Stirnhälfte und den charakteristisch gebogenen Nasenrücken mit springender Wirkung heraus und läßt die andere Gesichtshälfte im Schatten. Sehr eigenartig ist wie in der oberen Ecke rechts das Modell zum Vorschein kommt. Das entkleidete junge Mädchen hat sich in schräger Haltung in einen Sessel geworfen. Und während die nackten Beine etwas zappelig herunterhängen, zieht es, wie in einer Regung von Scham, ein Tuch oder einen Mantel vor den Oberkörper und das halbe Gesicht. Zorn hat hierdurch malerisch soviel erreicht, daß er die Schattenwirkung des Hintergrundes nur durch ein paar flüchtige Lichter (die Nackteile) in pikantem Kontrastspiel aufzuhellen brauchte. Es kommt hierdurch in



Abb. 90. Morgenbad. (Zu Seite 96.)



Abb. 91. Schmuckkästchen. Holzschnitzerei. (Zu Seite 96.)

die Licht- und Schattenwirkung des Ganzen erst die richtige Gleichgewichtsverteilung. — Die edle künstlerische Freude am eigenen Selbst, ein vielfach zu beobachtender Zug germanischer Künstlernaturen, hat Zorn noch wiederholt sein eigenes Bild zeichnen lassen. So brachte das Jahr 1904 noch zwei bemerkenswerte Radierungen: die eine, mit sparsamen Strichen hingeschrieben und in der Gesamtwirkung auffallend licht gehalten, erinnert in Haltung und Ausdruck einigermaßen an das „Selbstbildnis mit Gattin“. Die Figur tritt nicht so bewegt hervor, wirkt aber womöglich noch trotziger und im Mienenspiel fast schon ein wenig verdrossen. Der Kopf ist auf die linke Hand aufgestemmt, während die Rechte abermals den Zeichenstift hält. Ein Bild der Nachdenklichkeit und des sorgenvollen Brütens. — Einfacher in der psychologischen Auffassung, aber viel wirkungsvoller in der Behandlung der Beleuchtung ist das andere Selbstporträt (welches zuerst in der vorzüglichen Wiener Kunstzeitschrift „Die Graphischen Künste“, 1905, Heft 1, publiziert wurde). Vielleicht mag man dem Bilde vorwerfen, daß es durch sein Helldunkel zu sehr die Vergleichung mit Rembrandt herausfordert; aber dann wird man ihm gleichzeitig nachrühmen dürfen, daß es diese Vergleichung in selten ehrenvoller Weise aushält. Zorn hat ja — man darf ihm dieses Kompliment schon machen — in mancher Hinsicht einen Rembrandtkopf. Man möge den Vergleich nicht zu weit treiben, aber der Typus bietet sicherlich einige Verwandtschaft. Es wäre also an sich schon eine verzeihliche kleine Eitelkeit gewesen, wenn Zorn, aus einer solchen Vergleichung heraus, seine eigene Erscheinung einmal in Rembrandtsche Beleuchtung hätte setzen wollen. Aber die Beziehungen Zorns zu Rembrandt beschränken sich doch nicht auf eine flüchtige äußere Ähnlichkeit. Mag die Differenz auf dem Gebiete des seelischen Tiefganges eine sehr bedeutende, mag von der mystischen Grundanlage des großen Vlaemen beim Schweden so gut wie gar nichts zu spüren sein: in dem einen Punkte rücken die beiden Maler einander doch verwandtschaftlich nahe, daß das Lichtproblem für beide an erster Stelle steht und ihr ganzes Schaffen von Grund aus dirigiert. Natürlich drängt Zorn, als der von der modernen Freilichtmalerei erzogene, mit impulsiven Kräften vor allem ins Farbige und Helle. Aber wir sehen ihn doch manchmal (und in markanten Fällen!) auch das Halbdunkel aufsuchen und selbst in tiefes und tiefstes Schattendunkel sich einbohren. Es ist dar-

um von zweifelloser künstlerischer Berechtigung, wenn Zorn auch einmal ein Selbstporträt auf die so eindringlichen Kunstwirkungen des Helldunkels aufbaute. Er hat hierdurch dem eigenen Kopf neue und starke Wirkungen abgewonnen. Das rechte Auge liegt fast ganz im Dunkel dieser Gesichtshälfte und glimmt nur wie unter tiefen Schleiern hervor. Um so mehr zeigt das andere jenen starken und intensiven Blick, den wir von den andern Selbstbildnissen her kennen. Ja es zeigt diesen Blick noch gesteigert, schon mit einer fast drohenden Intensität. Der ernste und festgebaute Kopf bekommt hierdurch etwas Bedeutendes. Da er aber ganz wahrhaft und schlicht in seiner Grundzeichnung ist, so wirkt dies keineswegs wie angeschminkt, sondern es hat etwas Überzeugendes. Gewiß hat Zorn hier etwas vom verborgensten eigenen Wesen hergegeben. Je länger man das Bildnis anschaut, um so Seltsameres scheint es einem zu enthüllen, doch auch wiederum verbergen zu wollen. Dieser selbstbewußte, stark auf sich ruhende Mann ist doch wohl nicht eine so einfache, unkomplizierte Natur, wie er sich dem ersten Blicke manchmal darbietet. Mag ihn sein eminentes Können zuweilen zu einem etwas leichtmütigen Arbeiten, zu einem fast fahrlässigen Sichverlassen auf die Brillanz seiner Technik verleiten — er kennt doch auch die Momente, wo er mit sich selber unzufrieden ist, wo er sich vor seinen eigenen Gerichtshof fordert und unerbittlich über sich selber urteilt. Wir hörten es, mit welcher Selbstungenügsamkeit er an jenem „Selbstporträt mit Modell“ in unermüdlichem Ringkampf arbeitete; wie er mit höchster Entschlossenheit und Kühnheit in einem Moment alles verwarf, wo alles verloren sein konnte — und eben hierdurch alles gewonnen wurde. Den Menschen, der so beschaffen ist, erblicken wir auf dieser merkwürdigen Helldunkel-Radierung von 1904. Es ist ein Fester und Willensstarker, aber gewiß keiner, der an allzugroßer Selbstzufriedenheit leidet. Vielmehr einer, der immer wieder einmal den Bogen spannen wird, um über sich selbst hinauszuschießen; der über dem einmal Erreichten sich nicht beruhigt, sondern von Zeit zu Zeit stets nach neuen Schaffensgebieten und Eroberungsmöglichkeiten ausschauen wird. So ist denn Zorn, der auf dem Boden der Malerei und Radierung so große Erfolge errungen hat, keineswegs hierbei stehen geblieben, sondern hat, nach höherer Kraftsteigerung, ja nach Universalität trachtend, auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes und der Plastik sich schöpferisch und erfolgreich betätigt.

⊠ ⊠ ⊠

Diesen Arbeiten sei unsere letzte Betrachtung gewidmet. Im Kunstgewerbe hat Zorn sich naturgemäß nur gelegentlich betätigt, wohl hauptsächlich um für den eigenen Haushalt sich solche Gerätschaften zu verschaffen, wie sie seinem heimatlichen Stilgefühl entsprachen. Der Künstler geht in diesen kleinen Arbeiten ganz von der dalarnischen Bauernkunst aus. Und er bringt hier sogar gelegentlich, was sonst nicht seine Sache ist, einen kleinen Zug von Humor fabulierend mit an. An den Stielen der von ihm geschnitzten Holzlöffel entwickeln sich die Griffenden zu allerhand lustigen Köpfen und Typen, vielleicht spielt hier die Laune zuweilen ins Karikaturistische hinüber (Abb. 93). Auch eine größere Arbeit kunstgewerblichen Charakters



⊠ Abb. 92. Weiblicher Akt. Holzschnitzerei. (Zu Seite 96.) ⊠

war vor einiger Zeit zuerst auf einer Stockholmer Ausstellung, dann in Berlin im Hohenzollern-Kunstgewerbehaus ausgestellt. Es war ein großer, dreiteiliger, handgewebter Paravent, der nach Zorns Entwürfen lebensfrische Darstellungen aus dem Volksleben Dalekarliens brachte. Der Künstler griff also hier in einen Stoffkreis hinein, dem er bereits viele seiner besten Eingebungen und seiner durchgebildetsten Leistungen verdankte. Auch hier wieder die bei ihm so sympathische Einkehr ins Volkstum. Auf dem linken Flügel dieses Paravents sieht man dalarnische Bauern und Bäuerinnen, die in feierlich gemessenem Zuge aus einer Kirche kommen, vielleicht von einer Hochzeit oder Kindtaufe. Der rechte Flügel zeigt eine Winterlandschaft; ein verschneites Stück Feld, auf dem zu Fuß und im Wagen Bauern sich auf uns zu bewegen. Im Hintergrunde, kirchturmüberragt, ein kleines friedliches Dorf. Laute Sommerfreude endlich atmet das Mittelbild. Auf einer blumenbewachsenen Wiese spaziert ein umschlungenes und singendes Paar. Die beiden singen sogar aus vollstem Herzen und reißen weit dazu ihre Mäuler auf. Sie möchten wohl am liebsten tanzen und machen dazu schon ihre Beine krumm; und der Mann hebt den linken Arm empor, als wollte er schwenkend den Takt schlagen. Auch andere Menschen werden im Hintergrunde sichtbar, man erblickt in der Ferne einen Baumstand, es ist ein lachender lustiger Sommertag . . . So kommt auch hier die stolze, schöne Heimatsfreude, die uns bei Zorn so sympathisch berührt, kräftig zum Ausdruck.

Von den bildhauerischen Arbeiten erwähnten wir bereits die geschnitzte Holzbüste der Großmutter. In Holz ist auch eine kleine Arbeit verfertigt, ein Schmuckkästchen in Form eines Bettes, auf dem ein nacktes, junges Mädchen auf den Knien in den Kissen kauert (Abb. 91). Es ist ein naives herzliches Werkchen, das den großen Aktmaler Zorn im plastischen Studium des menschlichen Körpers zeigt. Mit noch größerer Entschiedenheit betritt er diesen Weg in einer erst kürzlich vollendeten Bronzestatue, einer nackten, weiblichen Brunnenfigur, die, in einer Muschel stehend, über den Brüsten einen Schwamm auspreßt (Abb. 90). „Morgenbad“ hat der Künstler, das Genremotiv erklärend, diese Komposition genannt. Sie zeigt aufs neue Zorns große und ursprüngliche Begabung für das Nackte. Dieser Fähigkeit und Neigung, die er schon als Schüler auf der Akademie verriet, ist er bis heute treu geblieben. Man kann bei ihm geradezu von einer Andacht zum nackten Menschen sprechen. Den vielen köstlichen Bildschöpfungen, die in mannigfaltigsten Stellungen im Sonnenlicht badende Mädchen zeigen, reiht sich nun diese Plastik als völlig ebenbürtiges Werk an. Ebenbürtig vor allem darum, weil es in demselben Maße, wie jene andern Werke von malerischer Empfindung belebt waren, einen echten skulpturalen Stil zeigt. Was uns an dieser Leistung vor allem zur Anerkennung zwingt, ist die einfache und geschlossene, rhythmisch-strenge Komposition, die dennoch gar nichts Erzwungenes oder gar Stilisiert-Gequältes hat. Es ist vielmehr die natürlichste Sache von der Welt, wie dieses junge Mädchen straff und gerade dasteht, und, den Schwamm drückend, die beiden Ellbogen gleichmäßig nach außen stemmt. Dies ist lebendiges, gesundes Stilgefühl und weit dankbarer zu begrüßen, als wenn der menschlichen Figur um gesuchter, stilistischer Wirkungen willen Gewalt angetan wird. — Viele Jahre früher schon entstand eine kleine Bronzegruppe, die einen eine Nymphe küssenden Faun darstellt. „Hier hat Zorn,“ schreibt der schwedische Kunstschriftsteller Karl G. Laurin, „mit Erfolg versucht, das Gefühl hineinzulegen, das die Faune und Nymphen zu repräsentieren haben, nämlich die vollkommenste sinnliche Glückseligkeit. Die zurückgebogene üppige Nymphe, der kräftige Rücken des Fauns, wo jeder Muskel an diesem Augenblicke vollkommener Wollust teilnimmt, alles ist von der höchsten Plastik, Vollendung und Lebendigkeit und es ist kein Zufall, daß Rodin diese Bronzegruppe durch Tausch von Zorn an sich gebracht hat.“

Zorns größte bildhauerische Leistung, die er bisher vollbracht hat, ist jedoch das im Jahre 1903 vollendete Gustav Wasa-Denkmal für seine Vaterstadt Mora



Abb. 93. Holzlöffel und Messer. (Zu Seite 95.)

(Abb. 89). Dieses Monument hat in Schweden hohes Aufsehen erregt, und wir glauben es nicht besser würdigen zu können, als indem wir einem Landsmann Zorns hierüber das Wort erteilen. Der Dichter und Zornbiograph Tor Hedberg hat diesem Werke einen schönen Aufsatz gewidmet, der auch deutsch, in einer Übersetzung von Marie Franzos, seinerzeit in der Wiener „Neuen Freien Presse" erschienen ist, und den wir, weil er die schwedische Stimmung so schwingend und sinnfällig wiedergibt, ungekürzt hier folgen lassen wollen.

„Es ist nun ungefähr zwei Jahre her," schreibt Hedberg, „seit ich bei einem Besuche in Mora zum erstenmal Zorns Gustav Wasa-Bild gesehen habe. Es war der erste Entwurf, der den Gedanken des Künstlers mit der Frische und Unmittelbarkeit der Skizze gab, und in seiner flüchtigen, aber doch schon so klar zielbewußten Ausformung das Gepräge der freudigen Inspiration trug. Was aus dem kleinen Werke mit eigentümlich ergreifender Macht sprach, das war die Stärke und Schwäche der Jugend: eine bebende, noch nicht gehärtete und gestählte Begeisterung, der Wille zur großen Tat, erwachend und weckend, aber noch nicht von der Last der Unglücksjahre befreit, sich vor dem Sturm beugend, aber sich in elastischer Kraft wieder gegen ihn aufbäumend — mit der Kraft des jungen Schößlings, der zu einem großen mächtigen Baume heranwachsen wird. Die Jugend, die Jugend des Werkes wie des Mannes, des Volkes und seines künftigen Führers — die wollte der Künstler schildern, und diese erste Eingebung hat er mit bewunderungswürdiger Liebe und Frische während der Ausarbeitung des großen bedeutungsvollen Werkes stets lebendig erhalten, so daß sie nun klarer, reiner und schlichter denn zuvor aus der vollendeten Statue spricht, die sich auf dem Hügel am Strande des Siljansees erhebt.

„Aber diese Auffassung ist, wie es scheint, nicht die populäre, und sie hat es der Allgemeinheit nicht leicht gemacht, sich das Werk des Künstlers anzueignen,

denn das traditionelle historische Bild schob sich dazwischen. Das Bild Gustav Wasas, wie es in der Auffassung des Volkes lebt, ist das Bild des gereiften, entschiedenen Mannes, des Landesvaters, des großen Zuchtmeisters, des Erziehers und Reichserbauers. Und dieses Bild des reifen Mannesalters hat man in der Phantasie zurückdatiert, man wollte es auch in dem sagenumschimmerten Befreiungshelden verkörpert sehen. Man wollte in ihm in erster Linie die Kraft, den selbstsicheren Mut, die Siegesgewißheit finden. Aber Zorns Werk ist eben dem jugendlichen Befreier gewidmet. Er hat die hingerissene, schmerzerfüllte Stunde der Einweihung geschildert. Es ist ein Ruf aus tiefster Not, ein Ruf hinaus in die Ungewißheit, von Hoffnung und zugleich von Verzweiflung bebend — er weckt, und er mahnt, aber er sammelt noch nicht.

„Die Sage erzählt, daß Gustav Ericson auch diesmal unverrichteter Dinge von den Dalekarliern scheiden mußte, und daß er, seine letzte Hoffnung fahren lassend, ‚Verzweiflung im Herzen‘, weiter hinauf nach den öden Grenzlanden zog. Aber die Worte, die er gesprochen, waren doch nicht vergeblich gewesen — in den erregten Finnen wuchs fortan der Geist der Entschlossenheit heran und reifte zur Tat. In dieser angstvollen Stunde der Entscheidung hat Zorn seinen Helden gesehen, und mit solcher Innigkeit, solcher Tiefe hat er sich diese Auffassung zu eigen gemacht, daß sein Werk — dies ist meine Überzeugung — ein ähnliches Schicksal erfahren wird. Seine künstlerische Macht ist von jener Art, die durch die Zeiten wächst und reift.

„Ist man vom ersten Augenblicke an von der Schönheit dieser Konzeption ergriffen worden, so spricht sie noch stärker, noch überzeugender aus der nun vollendeten Statue zu uns. Das Werk gehört zu dem Orte, der die Inspiration des Künstlers gezeitigt hat, und hier, in der historischen Umgebung gehorcht die Phantasie des Beschauers seinen Geboten noch williger. Diese Umgebung ist überaus einfach. Das Denkmal erhebt sich auf der Stätte, die die Tradition als die historische bezeichnet. Am Ende des Marktfleckens, ein Stück von der Kirche, erhebt sich ganz nahe dem Strande ein begrünter Hügel, um dessen Fuß ein paar Wacholdersträuche stehen. Auf dem Gipfel dieses Hügels liegt ein unbehauener Porphyrblock, und auf diesem steht das Denkmal. Das Antlitz hinaus zum Siljansee gewandt, spricht Gustav Ericson zum Volke. Er spricht wohl schon lange, er ahnt wohl, daß er vergebens gesprochen, er fühlt, wie der Geist der Unschlüssigkeit, der Widerspenstigkeit rings um ihn anwächst, und er sammelt seine ganze Kraft zu einer letzten verzweiflungsvollen Beschwörung. Einen Augenblick vergißt er alles um sich, seine Augen schließen sich halb, und sein Antlitz nimmt einen visionären Ausdruck an. Die Leidenschaft durchströmt seine ganze Gestalt, die in einer nahezu krampfhaften Spannung erstarrt, die Hände krümmen sich konvulsivisch, er beugt den Körper etwas vornüber, während er den linken Fuß vorschiebt, um dem Nordwind Widerstand zu leisten, der ihm seinen Frieskittel enge an den Leib weht. Er ist in diesem Augenblick nur eine Stimme, die spricht: die Stimme des Vaterlandes, die die eigenen Kinder um Rettung aus tiefster Not anfleht. Diese Leidenschaft und Macht der Rede ist mit bewundernswerter Wahrheit und Schlichtheit gegeben und hat wohl kaum je einen so die ganze Gestalt umfassenden plastischen Ausdruck gefunden wie hier. Wir haben ja genug Statuen, die Reden halten — doch keine, die so beredt ist wie diese.

„In dem Willen und der Kraft, einer solchen momentanen Regung Ausdruck zu leihen, findet man den Zorn wieder, den man schon früher als Maler kannte, den genialen, unvergleichlichen Schilderer des Augenblicks. Aber was erstaunlich ist und besser als irgend etwas anderes die Tiefe und Echtheit seiner Künstlerschaft zeigt, das ist die Art, wie er es verstanden hat, diese seine Schaffenskraft für den plastischen Zweck umzubilden. Er hat hier als Bildhauer gesehen, gedacht und geformt, aber als ein Bildhauer, der sich von allen überkommenen konventionellen Begriffen befreit hat. Es ist in dieser Statue nichts von tradi-

tioneller Pose, nichts von obligatorischer monumentaler Aufstellung. Darum wirkt sie im ersten Augenblick so fremd auf uns, darum muß sie Zeit haben, um uns zu gewinnen und zu überzeugen. Aber das tut sie dann um so unwiderstehlicher und inniger, mit der eigenen Macht des Lebens selbst.

„Zorn hat hier in neuer, glänzender Weise dargetan, daß das Genie die Macht hat, selbst mit den einfachsten Mitteln Neues zu schaffen. Keines Vorgängers Werk hat ihn inspiriert, sein Gedächtnis und seine Phantasie waren nicht mit losgerissenen Fragmenten aus der Kunstgeschichte belastet, er ist kühn und demutsvoll zugleich zu der Quelle aller Inspiration, zum Leben selbst gegangen und hat so ein Werk geschaffen, das für sich ein freies, starkes, ursprüngliches Leben lebt. Der Geist, den sein Werk durchströmt, ist die Liebe zur Heimat, zur Scholle und eine historische Pietät, die frei von aller Prahlerei ist, tief und ungekünstelt. Und in die Ausführung hat er seine ganze künstlerische Gewissenhaftigkeit, seinen ganzen Künstlerstolz gelegt, er hat sich mit keinem Ungefähr begnügt, sondern nicht eher locker gelassen, bis er bis in das kleinste Detail das ausgedrückt hatte, was er wollte. Es liegt ein ungeheuer intensives, eindringliches und liebevolles Studium in dieser scheinbar so kunstlos, so naiv aufgebauten Gestalt. Die Schlichtheit des Reichtums, nicht der Armut ist ihr Gepräge. Und darum wird sich ihre lebenschenkende, befreiende und befruchtende Kraft erweisen. Wir brauchen keine großen Worte anzuwenden, wir müssen nicht gleich von Epochen sprechen, denn darüber urteilt die Nachwelt klarer als wir, aber wir können das Ursprüngliche und Geniale, da, wo es uns entgegentritt, sehen und erkennen: und ein solches Werk ist Zorns Gustav Wasa-Denkmal, das ein Markstein schwedischer Kunst bleiben wird."

Diesen schönen und wuchtigen Worten ist von unserer Seite nichts hinzuzufügen. Sie mögen es jedoch erklären, wenn in Schweden der Wunsch entstand, von Zorn noch ein weiteres und größeres Monument zu empfangen, das an einem sichtbareren und besuchteren Punkte als in dem kleinen Mora der Welt sich darböte. So mag es wohl gekommen sein, daß man unserm Künstler in allerjüngster Zeit den Auftrag zu einem schwedischen Nationalmonument übertragen hat. Das Denkmal soll Engelbrecht, der als der Begründer der schwedischen politischen Freiheit gilt, darstellen und in Form eines Reiterstandbildes vor dem Reichstagsgebäude in Stockholm aufgestellt werden. Die illustrierte schwedische Wochenschrift „Idun" veröffentlichte am 13. November dieses Jahres (1910) die von Zorn für dieses Denkmal angefertigte Skizze. Demnach scheint es sich hier um eine wirklich formengroße und eindrucksvolle Konzeption zu handeln. Auf einem einfachen Postamentblock erhebt sich die Gestalt des mächtig geformten Pferdes und seines Reiters. So weit wir es wagen können, die in jeder Zeitschrift gegebene Abbildung zu deuten, gewinnen wir den Eindruck, als sei hier ein ähnlicher Moment und eine ähnliche seelische Stimmung wie im Gustav Wasa-Denkmal zur Darstellung gekommen.

Der schwer geharnischte Ritter Engelbrecht scheint an eine Volksmenge herangesprengt zu sein, an die er sich mit Worten zu wenden beabsichtigt. Er hat sein Pferd im Zügel zurückgerissen, das Roß stemmt die Vorderfüße steif und bäumt den klobig geformten Kopf nach unten. Engelbrecht sitzt gerade und hochaufgerichtet im Sattel und, indem er den Körper in vollkommener Ruhe läßt, beugt er den Kopf leise zurück, wie um die Augen über die vor ihm versammelte Menschenmenge gehen zu lassen; öffnet den Mund und hebt an zu sprechen. Ersichtlich ist also auch hier der Augenblick einer politischen Gärung und Spannung gewählt; wir sehen gewissermaßen einen dramatischen Moment, und dies erhöht die innere und symbolische Wucht des großzügig, in einfachem Linienschluß aufgebauten Denkmals. Indes, wie schon gesagt, bis jetzt existiert erst die Skizze. Zorn wird wohl einige Jahre zu tun haben, bis er das Ganze fertig gestellt und die Welt zur Einweihung seiner dann wohl größten bildhauerischen Schöpfung wird einladen können.

Indem wir uns rüsten, von unserem Künstler Abschied zu nehmen, ist es für uns ein schönes und erhebendes Gefühl, ihn an solch bedeutendem Werke tätig zu wissen. Wir dürfen annehmen, daß ihm hiermit Gelegenheit geboten ist, seine ganze schöpferische Kunst, im großen und im kleinen, auf ein einziges bedeutsames und repräsentatives, für die Jahrhunderte bestimmtes Werk zu vereinen. Und das ist im Leben eines Künstlers stets das höchste Glück. Es bedeutet ganz besonders viel für Zorn, der einen so weiten Umkreis mit seinem künstlerischen Schaffen umschrieben hat. Blicken wir auf das Gesamtwerk dieses Meister zurück, so gewinnen wir manchmal den Eindruck von einem gewissen Zuviel. Wir sehen einen emsig arbeitenden, unermüdlich tätigen, überaus fleißigen Künstler vor uns, der sehr viel Gutes und manches Vortreffliches geschaffen hat, in dessen schöpferischer Entwicklung jedoch jene große Linie fehlt, die steil geradeauf führt. Es ist ja, wie wir früher bereits einmal aussprachen, überhaupt schwer, in Zorns Schaffensjahren die Zeichen einer bestimmten inneren und äußeren Entwicklung zu finden. Eine gewisse Gleichmäßigkeit breitet sich über dieses Werk. Es gibt wohl genügend Qualitätsunterschiede der einzelnen Arbeiten, aber diese Unterschiede haben etwas Zufälliges. Wenn wir eine Glanzzeit Zorns konstatieren sollten, so möchten wir am ehesten auf die Pariser Epoche hinweisen, vor allem in der Zeit um den Ausgang der achtziger und den Beginn der neunziger Jahre. Hier ist wohl in allererster Linie das starke Pulsieren eines frischen Werdens zu spüren, eines ungeduldigen und unaufhaltsamen Vorwärtsdringens, eines täglich erneuten Sich-selber-Entdeckens. Indes es wäre ungerecht, des Künstlers Hochleistungen auf diese Epoche ausschließlich zu beschränken. Er hat auch nachher, doch mehr ruckweise, manches von seinem Allervortrefflichsten geschaffen. So 1896 das Selbstbildnis mit Modell, 1900 die Berliner Maja, 1903 den Gustav Wasa und in den letzten Jahren so manch Schönes aus seiner dalekarlischen Heimat.

Somit gilt und bleibt uns Anders Zorn das Beispiel einer jener glücklichen und reichen Begabungen, die dann kommen, wann die Zeiten reif werden. Alles, was die Entwicklung bis dahin zusammengehäuft hat, zumal im letzten Menschenalter vor ihrem künstlerischen Hervortreten, scheint nur dazu dagewesen zu sein, um solchen Glückskindern der Kunst die Wege zu ebnen. Sie kommen — und finden gleichsam alles zu ihrem Empfange bereit. Sie brauchen bloß da zu sein, bloß zuzugreifen und dürfen mit vollen Händen spenden. Raffael war einer dieser Glücklichen, in gewissem Sinne auch Tizian; ferner van Dyck. Von den neueren Franzosen wäre etwa Besnard zu nennen, von den Deutschen Stuck, und von den Schweden Zorn. Wir haben diesen Typus den „glücklichen Erben" genannt, und hierin soll keine Verkleinerung liegen. Ganz gewiß aber nicht für Zorn, der in seinem eigenen Vaterlande künstlerisch nur sehr wenig zu beerben fand und in die Fremde hinauswandern mußte, um die in seinem Blute kreisende Erbschaft antreten zu können. So wurde er für Schweden der vornehmste und größte Repräsentant jener mächtigen europäischen Entwicklung, der wir die moderne Kunst verdanken. In einem gewaltigen und brausenden Orchester ist er ein erster nationaler Stimmführer.

Man wird diese Stimme niemals überhören können.



Publikationen und Literatur.

„Anders Zorn". Mit 60 Reproduktionen in Tondruck nach Photographien von den Originalen. (Små Kunstboecker, Nr. 6.) Lund 1909. Gleerupska Universitets-Bokhandeln (in Deutschland, „Kleine Kunstbücher", durch Peter Hobbing, Darmstadt).

„Anders Zorn" av Tor Hedberg. Stockholm 1910. Hugo Gebers Förlag. 64 Seiten mit 34 ganzseitigen Abbildungen.

„Anders Zorn". En Studie av Tor Hedberg. (Verdandis Småskrifter, 137.) Stockholm, Albert Bonniers Förlag. 30 Seiten mit 16 Bildern.

„Anders Zorn". Eine Studie von Tor Hedberg (Stockholm). Wien, „Die Zeit" (Wochenschrift), 18. Juni 1904.

„Zorn-Studie" von Edward Alkman in der schwedischen Revue „Varia", Dezember 1902.

„Anders Zorn" von Fortunat von Schubert-Soldern. Mit 3 Radierungen und 15 Textabbildungen. „Graphische Künste", Jahrgang XXVIII, 1905, Heft 1. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

„Das Radierte Werk des Anders Zorn". Bearbeitet von Fortunat von Schubert-Soldern. Mit einer Originalradierung und 20 Lichtdrucktafeln. Beschreibender Katalog, enthaltend 155 Nummern. Dresden 1905. Ernst Arnolds Kunsthandlung (Ludwig W. Gutbier).

„Anders Zorn" par Ch. Saunier (11 Illustrationen), in „L'Art décoratif", revue mensuelle, août 1906, Paris.

„Anders Zorn, peintre et aquafortiste" par Edouard André (1 Radierung, 6 Illustrationen) in „Gazette des Beaux-Arts". Paris, février 1907.

„Due maëstri nordici dell' incisione (F. Brangwyn e A. Zorn) da Vittorio Pica in „Attraverso gli albi e le cartelle", fascicolo VIII (1 Radierung, 22 Illustrationen). Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. (Ohne Jahr.)

„Anders Zorn" par Loys Delteil. „Le Peintre-Graveur illustré", tome IV. Quartband, enthaltend einen vollständigen beschreibenden Katalog (217 Nummern) mit biographisch-kritischer Einleitung und Abbildung sämtlicher Zornscher Radierungen (bis 1908). Paris, chez l'auteur, 2 rue des Beaux-Arts, 1909.

„Il pittore della natura e della verità: Anders Zorn" di Enrica Grasso (mit 24 Illustrationen). „Il secolo XX", dicembre 1909, Milano.

„Anders Zorn. Zu seinem 50. Geburtstag". Von Carl G. Laurin (mit 1 Farbendruck und 24 Illustrationen). „Die Kunst für Alle", 15. Februar 1910. München, Bruckmann.

„Le 50e anniversaire du peintre Zorn" par Jean-José Frappa (mit 5 Illustrationen) in „Le Monde illustré", journal hebdomadaire, 5 mars 1910, Paris.

„Anders Zorn" von Fritz von Ostini (mit 8 Farbendrucken und 12 Illustrationen) in „Velhagen & Klasings Monatsheften", September 1910. Berlin und Bielefeld.

„Schwedische Kunst des neunzehnten Jahrhunderts" von Georg Nordensvan. Reich illustriert. Leipzig, E. A. Seemann, 1904.

„Svenska Målare": I. Äldre, II. Yngre. Små Kunstboecker I und II. Mit je 60 Illustrationen. Kommissions-Verlag von Peter Hobbing, Darmstadt.

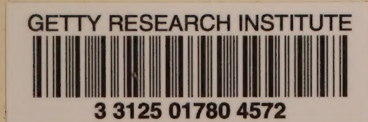
Außerdem standen dem Verfasser dankenswerte handschriftliche Aufzeichnungen von Zorns Freunde, Herrn Thorsten Laurin in Stockholm, zur Verfügung.

Verzeichnis der Abbildungen.








GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01780 4572